الخطاب الشعري

في أدب الزاوية الناصرية

الدكتور
محمد شداد الحراق
أستاذ اللغة العربية والأدب الصوفي



2014

المغرب

الخطاب الشعري

في أدب الزاوية الناصرية

خلال القرنين 11 و 12 للهجرة/ 17 و 18 للميلاد

الدكتور

محمد شداد الحراق

أستاذ باحث في اللغة العربية والأدب الصوفي

المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

اربد- الأردن

2014

الكتاب

الخطاب الشعري في أدب الزاوية الناصرية

تأليف

محمد شداد الحراق

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 414

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/7/2398)

ISBN 978-9957-70-727-9

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

أصل هذا الكتاب أطروحة جامعية تقدم بها الباحث لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب بكلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة الحسن الثاني –المحمدية. وتشكلت لجنة المناقشة من:

الأستاذة الدكتورة آمنة الدهري رئيسة

الأستاذ الدكتور مصطفى الشليح مشرفا ومقررا

الأستاذ الدكتور مصطفى الجوهري عضوا

الأستاذ الدكتورعبد السلام الطاهري عضوا

الأستاذ الدكتور عبد الله بن عتو عضوا

و بعد المناقشة حصل صاحبها على درجة الدكتوراه في الآداب بميزة مشرف جدا

الاهداء

إلى من حرمت من حضنها و لم أحرم من ذكراها..والدتي

إلى من ساندني حبا و سندا و تشجيعا ..والدي

إلى من دثرني بأردية المحبة و الصبر و الوفاء..زوجتي

إلى من لون حياتي بألوان البهاء و السعادة..أبنائي

إلى كل المخلصين من أهلي و صحبي و طلبتي

أهدي هذا العمل المتواضع

فهرس المحتويات

تقديم

إن التراث المغربي خريطة واسعة ممتدة في تفاصيل الزمن، غائرة في أعماق التاريخ، تتضمن دررا نفيسة، وتضم أشكالا متنوعة من الكنوز الإبداعية والفكرية التي ما يزال العديد منها متواريا عن أعين الدراسة، بعيدا عن أيدي هواة البحث في متاهات المكتبات النائية وفي بطون المخطوطات المتآكلة. ففي هذه الخريطة نجد الكثير من المناطق المنسية التي ظلت معزولة عن عالم الدراسة بسبب صعوبة المسالك المؤدية إليها، أو بسبب الأدغال والأحراش التي تقف في وجه كل من يركب مركب الرحلة لاختراق أعماقها أو تكسير صمتها. ولذلك أصبحت كل محاولة لارتياد هذه المناطق المعزولة ضربا من المغامرة التي يحتاج صاحبها إلى صبر أيوبي حتى يكمل رحلته ويصل إلى مبتغاه. وقد أصبح الإقدام على مثل هذه الرحلات ضرورة علمية وواقعية على الرغم مما يمكن أن يصادفه الباحث من صعاب وعراقيل، لأن طريق التراث محفوفة بالمكاره ولأن المسالك الموصلة إليه مزروعة بالألغام. وهذا ما يجعله عالما مجهولا مليئا بالمتاهات والمفاجآت والإحباطات. لكن الإحساس بالمسؤولية التاريخية والعلمية والوطنية دفع الكثير من عشاق التراث من الباحثين الذين استلذوا ركوب الخطر، إلى الاستهانة بكل مشقة وصعوبة تريد أن تحرمهم من لذة السفر الطويل على بساط تراثهم الفكري والأدبي الجميل. فوطنوا أنفسهم وتسلحوا بالصبر ونكران الذات، واقتحموا هذا الخضم غير مبالين بما فيه من أهوال ومصاعب. ضحوا بزهرة شبابهم خدمة لهذا التراث وإحياء لأنفاسه وضخا لدماء الحياة في كيانه. فبجهودهم وصلتنا أصوات كثيرة لمبدعينا وعلمائنا الذين عاشوا حينا من الدهر بين ركام الهجر وتحت غبار النسيان. ورغبة مني في المشاركة في هذا المشروع الحضاري النبيل، أخذت على عاتقي اقتحام فضاء منعزل، واجهته هادئة صامتة، لكن أعماقه هادرة صاخبة. اخترت لهذه الرحلة العلمية منطقة خصبة في خريطة هذا التراث كانت في فترة من تاريخنا الثقافي ظاهرة لافتة للنظر، فرضت وجودها في الساحة الثقافية وأثبتت حضورها في دنيا الناس. اخترت طرق باب الزاوية الناصرية، والتسلل إلى مناجمها العلمية بحثا عن كنوزها الدفينة ودررها المنسية و المتوارية. وكنت أستشعر بثقل هذه المسؤولية وبصعوبة هذه الرحلة المضنية، لأن المادة التراثية زئبقية هلامية لزجة يصعب الظفر بها أو التمكن منها إلا بشق الأنفس. وقد اخترت لهذه الرحلة صاحبا مقتدرا مهووسا بتراث المغاربة خبيرا بالمسالك والمتاهات. قادرا على فك الرموز والشفرات. إنه أستاذي الفاضل الدكتور مصطفى الشليح، فقد كان نعم الرفيق الذي أذهب عني وحشة الطريق، وأنار لي دروب البحث المعتمة، ومهد لي الكثير من المسالك الملتوية بتوجيهاته ونصائحه وخبرته.

إني أعتقد أن الاهتمام بالتراث الشعري الناصري قد ظل مشروعا مؤجلا عند الكثير من الباحثين الذين احتكوا بتراث هذه الزاوية وتعاملوا مع بعض قطعه العلمية. فما من شك في أن كل من امتد فضوله

العلمي إلى ساحة هذه الزاوية إلا وسيجد نفسه أسيرا بين جدران من الجمال والجلال، بحيث يصعب عليه الانفلات من مغناطيسها القاهر أو التحرر من جاذبيتها الآسرة. فحينما أدركت أن الشعر الناصري قد ظل منطقة بكرا عذراء غير مرتادة، لم يكن من السهل علي غض الطرف عن هذا الأمر بعد أن عاشرت التراث الناصري لسنوات طويلة، وتحاورت مع العديد من قطعه العلمية والأدبية الخالدة. فقد ساعدتني الدراسة الجامعية التي أنجزتها لنيل دبلوم الدراسات العليا في اكتساب الجرأة العلمية للتنقيب عن التراث الشعري الناصري والإنصات إلى الأصوات الهادرة المنبعثة من أعماقه. فقد لاحظت - وأنا أتصفح المخطوطات الناصرية- أن مادة الشعر كانت حبيبة إلى قلوب الناصريين، قريبة من ذوقهم، مستقرة في وجدانهم. فالمؤلفات والمصنفات كانت تضم تراثا شعريا غزيرا هائلا. وقد تحولت الكثير من تلك الأعمال إلى شبه مصنفات في المختارات الشعرية. وازداد اهتمامي أكثر حينما وجدت أن أبناء الزاوية وأتباعها كانوا يقرضون الشعر قرضا، ويهتمون به تلقيا وتداولا وتذوقا. ولهذا السبب وجدت نفسي مدعوا إلى مواصلة مسيرة البحث، وإلى العودة إلى المخطوطات الناصرية لمغازلتها من جديد ولمطاردة كل نص شعري شريد أو عنيد واقتفاء أثره. وهي عملية لا تخلو من صعوبة بالنظر إلى نصيب تلك المخطوطات من التآكل والرطوبة والغبار، وإلى نوعية وحالة الخطوط التي رسمت بها تلك الأشعار.

قادتني عملية التنقيب إلى قناعة راسخة وهي أن ما شهدته الزاوية الناصرية من تدفق شعري قد شكل ظاهرة تحتاج إلى دراسة مستقلة تكشف عوامل هذا التوجه، وتدرس جوانبه الفنية وأبعاده المعرفية والنفسية والجمالية. فقد أسست الزاوية مشروعا علميا ناضجا ومتميزا. يحتل فيه القول الشعري موقعا معتبرا، بحيث أصبحت الزاوية الناصرية ملتقى للمواهب الشعرية ومحجا للفعاليات الثقافية. فوقع الاحتكاك وحصل التلاقح، وانتقلت عدوى الإبداع إلى الصغير والكبير. وكثرت المجالس الشعرية والمسامرات الأدبية. وتنافس الشعراء فيما بينهم. وأجادوا في النظم وأكثروا منه حتى تحولت رحاب الزاوية إلى ناد للشعراء الذين امتلكوا الموهبة وتحرروا من الوصاية، بعد أن وجدوا في شيوخ الزاوية نماذج راقية في الانفتاح الفكري والتحرر العقلي. إذ كان لموقف الزاوية من القول الشعري أثر كبير في تحرير الألسن والقرائح وفي تعزيز المواهب وإخصاب الملكات. وقد نتج عن هذا الفضاء الثقافي الحر تراث شعري هائل، تميزه خاصية أساسية هي التزام أصحابه بالخط الفكري الناصري، ودوران أغلب نصوصه حول النماذج القيادية التي أفرزتها الزاوية الناصرية. فجاءت هذه الأطروحة لوصف ذلك النشاط الإبداعي الخلاق وتلك الدينامية الشعرية المثمرة التي شهدتها رحاب الزاوية لفترة طويلة من الزمن، انخرطت فيها أجيال كثيرة من الذين ارتبطوا بالزاوية واعتنقوا عقيدتها، فتوارثوا الحساسية الشعرية كما توارثوا السبحة والطريقة. وتأطير هذه الدراسة بالقرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين يجد مبرره في كون هذه الفترة تعد المرحلة الذهبية للزاوية الناصرية؛ فترة الإشعاع والتألق والتميز، بحيث صارت الزاوية خلالها تمثل التنظيم القومي والروحي الأكثر

نفوذا وجاذبية في الساحة المغربيـة. فجمعـت بـين أحـضانها خـيرة أدبـاء العـصر أمثـال المرغيثـي (1089) والعياشـي (ت1090) واليوسـي (ت1102) والتجمـوعتي (ت1118) والحلـبي (ت1120) والتـستاوتي (ت1127) ومحمد العلمي (ت1161) وغيرهم. وفي هذه الفترة أيضا لمعت أسماء علمية وأدبيـة مـن أبنـاء البيت الناصري، وفي مقدمتهم شيوخ الزاوية ورجالها الكبار، كالشيخ محمد بن ناصـر (ت1085) وخليفتـه الشيخ أحمد بن ناصر (ت1129). ثم توالت بعدهما سلـسلة العلمـاء المبـدعين مـن الأبنـاء والحفـدة. لقـد شكلت هذه الأسماء وغيرها الواجهة المشرقة للزاوية، حتى جعلتها قبلة كل قاصد ومستقر كـل وافـد. وإن اجتماع هذه الفعاليات المبدعة في صـعيد واحـد، وتوحـدها علـى كلمـة واحـدة وتنافـسها في مجـال القـول الشعري، كان عاملا مهما ودافعا قويا لإنتاج منـاخ شـعري متحـرر وخـصب، تـسافر فيـه الأشـعار بـدون حواجز نفسية أو وهمية، وتنتقل بدون رخصة مرور أو جواز عبور. ولعل البؤرة المركزية الـتي التقـت فيهـا أغلب الإبداعات الشعرية الناصرية هي الالتزام بالخط الفكري الناصري. وقـد عـبرت الفعاليـات الـشعرية عن هذا الالتزام من خلال التركيز على الإشادة بالشيوخ الناصريين والاحتفاء بهم وبذكر مناقبهم وأفضالهم مدحا ورثاء وتوسلا.

لقد ساهمت الزاوية الناصرية في تحرير الممارسة الـشعرية مـن حالـة الحـصار الثقـافي الـذي كـان أصحابه يصادرون الكلام والأحلام. ويضغطون على الشعراء ويرهبونهم ويحاسبونهم على تهمـة المـشاركة في نظم القوافي. ولذلك تحولت الزاوية إلى فضاء للجوء الشعري، فضاء يضم نخبة من المغضوب علـيهم مـن الذين فروا بألسنتهم وأقلامهم من لهيب الملاحقة والمطاردة والمتابعة. فتنفس الشعراء في هـذا الفـضاء هـواء شعريا صافيا، ينعش خلايا الإبداع، ويـستفز القـرائح، ويحـرك الملكـات. فـصدحوا بأصـواتهم وأشـعارهم لتخترق الأسماع وتستوطن القلوب، وأقبلوا على ممارسة لعبة البوح والإفصاح بعد أن تكـسر في أعمـاقهم حاجز الخوف من الرقيب.

كل هذه المعطيات كانت مبررا كافيـا لدراسـة الـشعر الـذي رعتـه الزاويـة واحـتضنت أصـحابه. والناظر المتأمل للتراث الشعري الذي أفرزته هذه المؤسسة العلمية العتيدة، يجد أنه يـشكل جـزءا مهمـا مـن تراثنا الشعري الذي يجب أن يرى النور ويحظى بالتداول والظهور، إنصافا لمن جاهـدوا بألـسنتهم في الثغـور الثقافية وصمدوا بأقلامهم في وجه كل فزاعة فقهية. ومن أجل ذلك حاول هذا البحث المتواضـع إثبـات أن الزاوية الناصرية كانت فضاء فنيا متكاملا وسوقا شعريا رائجا أرفد الحياة الثقافية المغربية وأحيـى فيهـا قـيم الإبداع وتذوق الفن، وشجع على تداول الشعر وإنتاجه. ولم يكـن ذلـك قـط ظـاهرة فنيـة مؤقتـة أو حالـة إبداعية عابرة، وإنما كان نتيجة طبيعية لممارسة شعرية متجذرة في بنية المشروع الثقافي الناصـري. كمـا سـعى هذا البحث إلى الكشف عن هذا التراث الفني وإسماع صوت أصحابه وتغيير الكثير مـن الأحكـام الجـاهزة التي تحاكم الأدب المغربي غيابيا دون التعرف عليه ودون الاحتكاك بنماذجه أو الاطلاع على درره وكنوزه.

إن الشعر الناصري ليس قطعا تراثية صامتة، وليس تحفا فنية جامدة، وإنما هو فن هادر وصاخب، وإبداع يحمل الكثير من الرسائل والإشارات المعبرة. فلم يكن هذا الشعر مفارقا لواقع الناس أو متعاليا عن قضاياهم ومشاكلهم، بل كان شعرا منبثقا من صميم المعاناة اليومية، من صميم ما تختزنه الجماعة من آلام وآمال وتطلعات. كان شعرا حاملا لرؤية جماعية للعالم. وكان الشاعر الناصري يختزل هذه الرؤية ويترجمها ويعبر عنها في أشعاره. وقد تمثل ذلك أساسا في الولاء للزاوية وفي التعصب لشيوخها والاهتمام بهم والدعاية لمشاريعهم أحياء وأمواتا. كل ذلك يعكس صورة الشيخ في المخيلة الشعبية التي ينطلق منها الشاعر ويترجمها فنيا في شعره.

إن الشعر الناصري عالم فني تنصهر فيه الذات الشاعرة مع الجماعة/المجتمع الناصري، وتذوب فيه أنا الشاعر في التفاصيل اليومية لحياة الناس؛ في مواجهتهم لسهام الحاضر، وفي تطلعهم لبشائر المستقبل. فلم يستطع هذا الشعر التحرر من جاذبية واقعه، وظل مستودعا مفعما بأحلام وآلام الشاعر وجماعته. إنه شعر لصيق بثقافة أصحابه، يعيش بأصالة بيئته، يعبر عن قيمها ورؤاها ومعاييرها الجمالية. يحمل هموم الناس في هذه البيئة ويكشف عن مواقفهم واختياراتهم وتطلعاتهم، ويصور صراعاتهم مع إكراهات الواقع وقضاياه. وهو كذلك شعر يغري القارئ ويستميله للتعرف على حاسة الفن والإبداع عند رجال الزوايا الصوفية الذين لم يقدر القراء إبداعهم حق قدره. ولم تنصفهم أقلام النقاد، ولم تحفل بهم كتب الدراسات النقدية، وزهدت فيهم مصنفات المختارات الشعرية.

إن هذه الأطروحة لم تطالب الشاعر الناصري بالتفرد المطلق أو التميز التام، لأن هذا مطلب متعذر ومستحيل، بالنظر إلى الوضع العام الذي كانت تعيشه الثقافة المغربية آنذاك. فهو ابن عصره وترجمان بيئته ومرآة عاكسة لتكوينه العلمي والثقافي الذي هو جزء من المنظومة الثقافية التي ارتضاها المجتمع العلمي وحماها ودافع عنها. فلم يحمل فكرا غريبا ولا منطقا متطرفا ولا فنا شاذا. بل ظل قريبا من المدار الذي حامت حوله نجوم الشعر في عصره، منسجما ومندمجا في طقوسه. فحسب هذا الشاعر أنه أحيى أنفاس القريض، وضخ دماء الحياة في كيان القصيدة المغربية بعد سكون مهيب وصمت رهيب تصلبت معه شرايين الإبداع، وتوقفت بسببه عملية التدفق والانسياب. ونحن حينما نجد القصائد الناصرية تغزو المؤلفات والمصنفات وتتخلل كتب التراجم والرحلات والشروح وغيرها، فإننا ندرك حجم هذا التراث الفني، وندرك مستوى الحركية الإبداعية التي شهدتها الزاوية في تلك الفترة التاريخية. وهذا مبرر كاف وقوي للإنصات إلى الأصوات الآتية من هذا التراث وإلى التحاور مع رجاله ومبدعيه والتواصل معهم.

وأخيرا أعترف أن هذه الدراسة تحمل من الطموح أكثر مما تحمل من النتائج. وحسبي أني أوصلت صدى هذا الشعر الذي لم تنصفه الأيام، فعاش في الظل حينا من الدهر، يقاسي الوحشة والغربة، ويعاني من ألم الهجر والنسيان. فإن كان في هذا العمل من صواب وتوفيق فبفضل الله تعالى، وإن كان فيه من تقصير

وخلل فمن نفسي. وأختم بما قاله الأديب الناصري في خاتمة أحد كتبه: "فإن كنت جئت من القول بسداد، أو أتيت بما يحصل منه الناظر معنى مستفادا، فقد وفيت بما وعدت، ووصلت الغرض الذي كنت أردت وإن كنت إنما فهت خطأ وخطلا وتكلمت بما لا يطابق الصواب مفصلا، فإني أستقيل من الزلل وأقول نية المؤمن أبلغ من العمل..."[1].

محمد شداد الحراق

المحمدية: 2011/1432

---

[1] محمد المكي بن ناصر، البرق الماطر، مخ م و 1864/ك ص: 262.

*** الرموز المستخدمة في الهوامش: مخ خ ح =الخزانة الحسنية – مخ م و = المكتبة الوطنية – مخ خ تطوان= خزانة تطوان

المدخل العام

المدخل العام

1- المشهد الثقافي بالمغرب بعد عهد المنصور السعدي (ت1012)

توطئة :

إن من يستقريء فصول التاريخ ويتأمل المشهد الثقافي بالمغرب في العصور المتأخرة، يلاحظ بجلاء أن ظروف الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في فترة ما بعد المنصور السعدي (ت 1012) قد فرضت جزرا قويا وتراجعا كبيرا في مجال الحركة الثقافية بشكل عام، وفي مجال الممارسة الأدبية على وجه الخصوص[1]، وأصابت نهر الإبداع بحالة خطيرة من النضوب والجفاف. فانقطعت مياه الأدب عن الخرير والهدير، ونزلت سكينة اللحود على البيئة الثقافية. وأصاب الناس ما أصابهم من الذهول والذبول، وجفت المحابر وفلت الأقلام وطويت الصحف، وسكنت القرائح والأخيلة، وصودرت الأحلام والتطلعات. فانطلق صهيل الخيول، وسادت لغة الحديد والنار والدمار، وسلت السيوف من أغمادها. فاحترقت العقول والحقول، وتدفقت دموع الأسى والحزن والخوف، وعمت الفوضى والفتن، وأصبحت البلاد فضاء من القتل والدماء وأفقا مشتعلا بالنار وموشى بالدمار. فقد انهار الصرح العلمي والأدبي الذي أسسه المنصور السعدي، وأذابته نيران الفتن والنزاعات السياسية فانطفأت المنارات المضيئة وخبا نورها وخفت إشعاعها، وعادت الحلكة والعتمة ترخي سدولها على العقول والقلوب، وغرقت البلاد في دياجي الجهل والموت[2].

عاش المثقف المغربي خلال هذه الفترة المدلهمة القاسية لحظات تطلع وانتظار طويلة، وترقب كثيرا ما يمكن أن يأتي مع مرور الزمن وتوالي الفتن. كان الجميع ينتظر انطفاء النار الحارقة وعودة ماء السكينة والاستقرار إلى سواقي النفوس ومجاري الحياة العامة. وكانت الأفئدة ترنو إلى من يحمل هذه البشرى ويغير هذا الواقع المتردي.

هكذا كانت صورة النصف الأول من القرن الحادي عشر، قد غطى السواد ملامحها وحجبت الظلال القاتمة أغلب قسماتها، تكاد لا تجد فيها خضرة ولا رواء، ولا تسمع فيها لحنا ولا غناء. عكف الناس فيها على لملمة جراحهم وتجفيف دموعهم وبكاء من فقدوه من أهليهم. لا العقل قادر على طلب العلم، ولا القلم قادر على مغازلة الصحف، ولا القرائح متوثبة للتدفق والانسياب، ولا الهمم متحفزة

---

(1) للاطلاع على نشاط الحياة الثقافية في عهد المنصور السعدي،انظر: نجاة المريني: شعر عبد العزيز الفشتالي، جمع وتحقيق ودراسة (الباب الأول)،ص25-242 مكتبة المعارف للنشر و التوزيع-1986

(2) انظر كتب التاريخ التي أرخت للمرحلة:ابن الطيب القادري: نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر والثاني، والتقاط الدرر ومستفاد المواعظ والعبر من أخبار وأعيان المائة الحادية والثانية عشر/ و محمد الصغيرالإفراني: نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، وصفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر / وأحمد بن خالد الناصري: الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى.وغيرها

للعطاء والإنتاج، ولا البيئة حاضنة لأي فعل مرتبط بالعلم والأدب. وكان الجميع ينتظر اللحظة الحاسمة التي تعطى فيها إشارة الانطلاق من جديد في مضمار الثقافة والعلم، ليعانق المثقف من جديد كتابه ويداعب قلمه ويسطر همومه وآلامه وآماله. وقد وصف الأستاذ علال الفاسي هذا الواقع وصفا مفصلا قائلا: "والقرن الحادي عشر كما يعلم المطلعون على تاريخ المغرب كان بالأسف عصر انحطاط في الهمم، وتقاعس في العزائم، وإسفاف في الأفكار. وهو عصر عم فيه الجهل جميع الأنحاء المغربية، وكثرت فيه الفتن والقلاقل إلى حد أصبح عسيرا معه طلب العلم والجد فيه"[1].

ففي ظل الاقتتال الداخلي والمنافسة الشديدة على كرسي الحكم بين أبناء المنصور السعدي، ومع توالي الاضطرابات والصدامات، دخلت البلاد في منعطف خطير كان ينذر بكارثة حقيقية وأزمة قاسية. وبالفعل تمزقت البلاد أشلاء، وظهرت في سمائها علامات النكبة ذات الأوجه المتعددة. وكانت مشاعر الخوف والرهبة تملأ قلوب الناس وتدفعهم إلى الفرار بأرواحهم وذويهم. فلم يعد يوجد في البلاد حاكم يهتم بأحوال الناس أو معيشتهم. ولم تعد هناك سلطة مركزية تعتني بشؤون البلاد. فسيطر اليأس على النفوس، وفقد الناس ثقتهم في مؤسسات الدولة المنهارة، وراح الجميع ينتظر المنقذ، ويتطلع إلى الخلاص، ويبحث عن البديل. وانصرف طلبة العلم وأصحاب الكلمة عن مجالس الإقراء، ووضعوا أقلامهم في أغمادها إلى أجل غير مسمى. واستمر الوضع على هذه الحال سنوات هي أطول من الدهر إذا قيست بالزمن النفسي الذي عاشه الناس في ظل الخوف والرهبة والانتظار.

ومع انتقال الحكم إلى الدولة العلوية بدأت الأحوال الثقافية تنتعش قليلا على الرغم من استمرار حالة المد والجزر، حالة اللاحرب واللاسلم. فقد حاول الملوك العلويون الأوائل بسط نفوذ الدولة بلغة الصرامة والحزم، وفرضوا واقعا جديدا على الساحة السياسية. فانتعشت البلاد قليلا وبدأت شرايينها تنبض وتتحرك، وأخذت عجلة الثقافة تدور من جديد بفضل التشجيع الذي وجده العلماء والأدباء من الملوك العلويين، وبفضل بعض المؤسسات العلمية والدينية. لكن الحياة عادت إلى صورتها البائسة القديمة، وإلى لونها الأحمر القاني مباشرة بعد وفاة السلطان إسماعيل سنة (1139)، ليبدأ فصل جديد من الأزمات والنكبات لم تخمد نيرانها إلا في الربع الأخير من القرن الثاني عشر بعد تسلم السلطان سيدي محمد بن عبد الله مقاليد الحكم سنة (1171).

ولا شك في أن واقعا سياسيا بهذه الصورة الحالكة لا يمكن أن ينتج إلا المزيد من العقم والمزيد من التردي في مجال الثقافة. فقد تأثرت الحياة العلمية والأدبية بالواقع السياسي أيما تأثر، وخضعت إرادة العمل الثقافي للموقف الرسمي، وصار المثقف يعيد إنتاج ثقافة الانحطاط، ويدور حول نفسه بدون أن يتقدم

---

[1] علال الفاسي: أبو علي اليوسي، مجلة المناهل، ص: 17، ع 15، السنة 6 وزارة الشؤون الثقافية -المغرب، شعبان 1399 / يوليوز 1979.

خطوة إلى الأمام وبدون أن يرتقي درجة في سلم التجديد والإبداع. ظلت الحياة الفكرية المغربية لهذا العصر ثقافة رتيبة تقليدية غير متنوعة، جامدة مقلدة غير مبتكرة، تكاد تدور حول نفسها، تلخص الأفكار في متون ثم توضحها في شروح وحواش[1]... وهذه المظاهر في الحياة الفكرية تمثل من حيث تقييمها انحطاطا في الحياة العقلية وركودا في الإنتاج الإبداعي[2].

وفي ظل سيادة هذا الواقع الثقافي العقيم، كانت نافورة العطاء العلمي والأدبي متوقفة أو معطلة، وكان الأديب يجد حواجز نفسية كثيرة تعوقه عن ممارسة عملية الإبداع. فلقد حكمت البيئة العامة على الفعل الثقافي بالاجترار وإعادة إنتاج نسخ مكرورة لا روح فيها ولا حراك ولا تميز.

ومع ازدياد سواد هذه الفترة واتصال ظلمة الفتن بظلمة الجهل، تسربت أشعة من بين فجوات هذا الواقع المعتم لتمحو قليلا من ظلامه وتزيح شيئا من سواده. أطلت منارات علمية وروحية، تحمل مشروع التغيير الثقافي، وتعيد الحركة إلى جسد الثقافة المحتضر، وتبث الروح من جديد في كيان الممارسة الإبداعية، لتنطلق الألسن من عقالها، وتتمرد الأقلام على قيودها، وتعود مياه العلم إلى مجاريها هادرة متدفقة. وإلى ذلك تشير هذه الشهادة التاريخية: "لولا ثلاثة لانقطع العلم بالمغرب في القرن الحادي عشر لكثرة الفتن التي ظهرت فيه، وهم سيدي محمد بن أبي بكر في ملوية من بلاد فزاز، وسيدي محمد بن ناصر في الصحراء، وسيدي عبد القادر الفاسي بفاس"[3].

أ- الزوايا الصوفية في مواجهة الردة الثقافية

كانت مؤسسة الزاوية في هذه الفترة بمثابة اليد الرحيمة التي عملت على إزاحة سحب الجهل ومسح دموع اليأس والأسى، كما عملت على إشاعة الثقة في النفوس وزرع الهمة في العزائم. فاستطاعت أن تحدث بعض الشغب والصخب في بركة الثقافة الآسنة بعد سنين طويلة من الجمود والتوقف والانتظار.

وقد كانت بداية هذه الحملة التغييرية مع الزاوية الدلائية[4] التي فرضت حضورها في الواقع الثقافي والمسرح السياسي بمشاريعها الجريئة وبطموحاتها الكبيرة. فكانت تتحرك على أكثر من اتجاه، وتفرض ذاتها على جميع المستويات السياسية والعلمية والإبداعية، وكأنها الفرج الذي طالما انتظره المغاربة

---

(1) يصف الأستاذ احمد أمين حالة الحياة الثقافية في البلاد الإسلامية في العصور المتأخرة بقوله:"العلم فيها كتاب ديني شكلي يقرأ، أو جملة أو متن يحفظ،أو شرح على متن،أو حاشية على شرح. أما علوم الدنيا فلا شيء منها إلا حساب بسيط يستعان به على معرفة المواريث، أو قبس من فلك قديم يستدل به على أوقات الصلاة." زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص:7،دار الكتاب العربي بيروت – لبنان

(2) هاشم العلوي القاسمي، مقدمة التقاط الدرر، ج 1/ ص: 119 ـ 120 دار الآفاق الجديدة، ط1، 1981

(3) ابن الطيب القادري: نشر المثاني تحقيق محمد حجي وأحمد توفيق، ج2/ ص:274-375، مكتبة الطالب الرباط، 1982،

(4) انظر حولها محمد حجي: الزاوية الدلائية ودورها الديني والعلمي والسياسي، وعبد الجواد السقاط: الشعر الدلائي.

بعد تلك الأوقات الحرجة. وهذا ما عبر عنه الأستاذ عبد الله كنون بقوله: "ومن الألطاف الخفية أن ظهرت الزاوية الدلائية، فكأنما بعثها الله لحفظ تراث العلوم والآداب الذي كاد أن يضيع. فقامت عليه خير قيام، وما هي إلا مدة قليلة حتى صارت مركزا مهما لنشر الثقافة العربية بين قبائل المغرب، ومأزرا حصينا للعلوم الإسلامية بالبلاد. وقد تخرج فيها عدد لا يحصى من العلماء الفطاحل والأدباء الأماثل"[1].

استطاعت هذه الزاوية، بفضل جهود رجالها، أن تحقق تحولا كبيرا في مجال الممارسة الأدبية، وثورة حقيقية في مجال الدراسة والإبداع. فقد خلقت تيارا جديدا، وأسست تصورا ناضجا للمسألة العلمية. وقد تجسدت هذه الطفرة النوعية في مضمار الإبداع الأدبي شعره ونثره. وهو المضمار الذي طالما اشتكى من جفاء ذوي الأقلام وخمول عزائمهم وعجزهم عن مواجهة التيار الفقهي المتحكم في مقاليد الحياة العلمية. فجاءت الزاوية لتحدث تمردا علميا وأدبيا فتح الباب لنهضة أدبية وانبعاث فني، فقد "كان لأهل هذه الزاوية اعتناء بعلم الأدب، وارتياح لرائق الأشعار ومنتخب الخطب، ونبغ في أبنائهم جماعة ممن لهم الأسبقية في ذلك المضمار والإجادة التي أشرقت إشراق الأقمار"[2].

وهكذا استطاعت الزاوية الدلائية أن تخلق نفسا جديدا في الحياة الثقافية، فنشطت بفضلها مجالس الدرس والإقراء، وتحركت الأفئدة والقرائح، وتعاطى الناس التعليم والتأليف والإبداع بتصور جديد وهمة عالية. وإذا كانت المرحلة قد عرفت انحدار المشروع السياسي للدلائيين على يد المولى الرشيد سنة (1079)[3]، فإن مشروعهم الثقافي ظل صامدا، لم تخمد أنواره ولم تنطفئ جذوته، بل كانت أشعته ممتدة تخترق الآفاق تحرك الألباب والقلوب والملكات.

أما الزاوية الناصرية[4] فقد كانت منخرطة في مسار التغيير الثقافي، بدون أن تنجرف مع تيار السياسة ومعارك الصراع على الحكم. فقد كرست جهودها لبعث الحياة الثقافية وإقامة معهد للتعليم والدراسة والإنتاج المعرفي، فواصلت المسيرة الأدبية التي بدأتها الزاوية الدلائية وحاربت النظرة الإقصائية للأدب، وتصدت للمواقف المحبطة للأدباء. فاحتضنت المواهب المتمردة، وناصرت الأقلام الثائرة، ووفرت الفضاء المناسب للعطاء والإبداع بدون رقابة أو وصاية، وبدون تحجير على العقول والأقلام. وبذلك تحرر الأدباء من عقدة النقص ومن النظرة الدونية إلى الأدب، فانطلقت عملية الإبداع في رحاب الزاوية برجالها وأتباعها والطارئين عليها من الأدباء. وهذا ما سنحاول تلمسه من خلال فصول ومباحث هذه الدراسة.

---

(1) النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج 1 / 274. مكتبة المدرسة ودار الكاتب اللبناني بيروت- ط2، 1961

(2) محمد الصغير الإفراني، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق وتقديم عبد اللطيف الشاذلي، ص: 400،ط 1 / 1998.

(3) خرب المولى الرشيد الزاوية ونفى شيوخها وهجر علماءها إلى الأمصار، انظر نزهة الحادي، ص: 405،

(4) سنعود للتفصيل في هذا الموضوع.

أما الزاوية الفاسية[1]، فقد كانت مركزا من مراكز العلم في هذه الفترة الدقيقة، وكانت جهود كبار الشيوخ، أمثال عبد القادر الفاسي (ت 1091) وأبنائه عبد الرحمان بن عبد القادر (ت 1096) وأخيه محمد بن عبد القادر (ت 1116)، لبنة أضيفت إلى صرح الثقافة المغربية، محققة التوازن له والصمود في وجه موجة الجهل والأمية. وقد تميزت جهود هذه الزاوية بالتركيز على المسائل الفقهية والعلوم الشرعية إلى جانب القضايا اللغوية والنحوية والصوفية[2]. أما المسألة الأدبية وفنون القول الأدبي، فلم يتم الاحتفاء بها في ذلك المجتمع الذي سيطرت فيه النظرة الضيقة إلى العلم، والتي أطرت الممارسة الثقافية في إطار ما يخدم الشريعة. فقد كان علماء هذه الزاوية على اطلاع كبير بالأدب وفنونه، ولكنهم لم يساهموا في إحيائه ونشره، كانوا يحفظون الكثير من أشعار العرب ويتذوقونها، ويمكن لبعضهم أن يبدع القصائد الشعرية الجيدة... فضلا عن الأراجيز والمنظومات العلمية... ومع ذلك فلم يجرؤ أحد منهم على التعاطي لفنون الأدب والاشتغال به رسميا في هذه الزاوية على الأقل[3].

هكذا استطاعت الزاوية الدلائية وأخواتها تجديد معالم الصرح الثقافي وترميم بنيانه، ليعود الطلبة إلى مجالس الإقراء، وتمتلئ المحابر، وتقلم الأقلام، وتسطر الصحف، وتنشط حركة التحصيل والتلقين والتأليف والإبداع. ولذلك ذهب كثير من الدارسين إلى اعتبار حركة الزوايا في هذا العصر بمثابة حركة بعث وإحياء حقيقية. وبرغم ما يمكن أن يشوب هذه الحركة من قصور في التصور والممارسة، فهي -على الأقل - قاومت الذين كانوا يحولون بين الناس والعلم، بدعوى أنه يقسي القلب ويبعد من الله. وكونت هذه الزوايا معاهد تجمع بين تربية النفس وتربية الفكر، فتخرج تلامذة مطبوعين بطابعها مؤمنين بمبادئها[4].

ب- أزمة الممارسة الأدبية

إن الجهود العظيمة التي بذلت لإنعاش الحركة الثقافية وضخ دماء الحياة في عروقها، كانت تنطلق دائما من عمق البنية الذهنية السائدة في المجتمع، ومن الخلفية أو المرجعية التي تؤطر حياة الناس في كل أنشطتهم وعطاءاتهم. فالخطاب الديني كان الخطاب النمطي الذي رافق كل العصور الأدبية موجها ومتابعا ومعاتبا. وكانت أنشطة العلماء والأدباء منسجمة ومتناغمة مع أبعاد هذا الخطاب وخصوصياته. ولم يكن من السهل التمرد أو إعلان العصيان الثقافي في بيئة صوفية لها تاريخ طويل مع التدين والطرقية والممارسة

---

(1) انظر: نفيسة الذهبي: الزاوية الفاسية، التطور والأدوار،مطبعة النجاح الجديدة- البيضاء . ط 1 / 2002.

(2) للاطلاع على ثقافة علماء فاس يحسن الرجوع إلى: فهرسة محمد بن عبد الرحمان الفاسي(ت 1134):المنح البادية والأسانيد العالية والمسلسلات الزاهية و الطرق الكافية الهادية. مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1249/ك – و مخطوط الخزانة الحسنية 1227

(3) بوشتى السكيوي: ظاهرة الشروح الأدبية بالمغرب في العصر العلوي الأول، القسم I، ص: 26، أطروحة جامعة مرقونة، جامعة محمد الخامس- الرباط 2003 ـ 2004،.

(4) علال الفاسي: أبو علي اليوسي، ضمن: مجلة المناهل، ص: 17، عدد 15 .السنة السادسة،1399-1979

الروحانية. ولم يكن بالإمكان إحداث انقلاب جذري في التصورات والتوجهات والاختيارات، لأن مثل هذا المشروع الثوري لم تكن له آلياته وشروطه، كما لم تكن له الأرضية الخصبة والقاعدة الواسعة القادرة على تلقيه واحتضانه.

لقد كانت البيئة المغربية بيئة دينية، وكانت المؤسسة الدينية ذات سلطة قوية وهيمنة كبيرة على كل قطاعات الحياة. وقد تأثر الأدب بصفة خاصة بهذه الهيمنة وتأقلم الأديب مع الخطاب الديني المحافظ؛ الفقهي والصوفي، وخضع للقيم والضوابط العلمية والأخلاقية التي وضعها الفقهاء والصوفية لكل مشتغل بالأدب وفنونه.

وهكذا ظلت المادة الدينية حاضرة في تفاصيل الممارسة الأدبية، متغلغلة في بنياتها العميقة. وكل محاولة للانفلات من مغناطيس الدين يكون مصيرها الحصار والاضطهاد. وكل عمل أدبي يريد الانتماء إلى زمن سابق يجد الألغام والحواجز على موعد معه. وبذلك ظلت شخصية الأديب منزوية خلف شخصية الفقيه الذي كان عليه أن يهتم بالعلم قبل الفن[1]. وظلت الأسبقية تعطى لكل ثقافة خادمة للدين أو مشتغلة به وبعلومه، وكان على الأدب أن يبحث له عن موطئ قدم ضمن الممارسة الثقافية، كما كان على الأديب أن ينخرط بكليته في طقوس الالتزام الديني حتى يحظى بالتزكية والقبول.

وهكذا تضخمت سلطة التوجه الفقهي، فمارس وصايته على قطاع التعليم والدراسة والإبداع، وقسم العلوم مراتب ودرجات، فاحتل الأدب فيها المواقع الأخيرة والمراتب المتدنية، مما فرض على طالب العلم إذا أراد أن يصبح أديبا، أن يصير أولا فقيها بينما لم يكن يشترط في الفقيه أن يكون أديبا[2].

عاش الأدب في عزلة تامة، يحاول فك الإسار الديني، ويقاوم من أجل كسب المشروعية. واكتوى الأديب بلهيب نارين حارقتين، نار الإبداع المتأججة في الأعماق، ولهيب الخوف من المساس بالمقدس والخوض في الحرم الذي يرعاه الفقهاء ويحمون حماه. ولذلك كان مطالبا بأن يوظف ما يملك من طاقة إبداعية لخدمة ما يسود من علوم الدين ومعارفه. لأن العلوم الشرعية كانت أشرف العلوم وأحقها بأن تكون سابقة وغاية. وهكذا أصبح علم الأدب مطية يركبها العالم وليس هدفا يرمي إليه[3]. فتبنت الممارسات الأدبية بالقوة البنية الثقافية الدينية، وخضعت لإملاءاتها، وكرست مفاهيمها وتعاليمها. وتسربت إليها ألفاظها ومعانيها، فاحتلت مكان الصدارة في كل قول مرتبط بالأدب. وتم من خلال ذلك إخضاع الفن لمقومات فقهية وصوفية ولغوية تقليدية صرف، لا يجوز للأديب أن يشتغل بغيرها إلا إذا أدى ما عليه في ذمتها.

---

(1) محمد الأخضر: الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية، ص: 5–ط 1- 1977.

(2) م. نفسه، ص: 25.

(3) عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية، ص: 38. منشورات كلية الآداب– المحمدية، المغرب، ط1– 2004.

وهكذا تميزت شخصية العالم والأديب المغربي بازدواجية حادة، وهي ازدواجية تنتهي إلى غلبة الثقافة الدينية على الثقافة الأدبية عنده. ومن ثم تكون بصمات هذه الثقافة الدينية واضحة على إنتاجه الأدبي بصفة عامة وإنتاجه الشعري بوجه خاص. أضف إلى ذلك أن بعض الشعراء - إن لم أقل معظمهم - لم يكونوا يقولون الشعر تحت تأثير الموهبة أو الإلهام، وإنما كانوا يقولونه باعتباره متمما لثقافتهم وأحد مظاهرها البارزة[1].

وقد كرس النظام التعليمي، في كثير من المواقع العلمية، هذا الأفق المسدود، وعمل على تنفير الطلبة والمتعلمين من العلوم الدنيوية، وتوجيههم إلى العلوم الشرعية وتشجيعهم على تحصيلها والتعمق فيها. وعلى الرغم من كون الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية تحتاج إلى الانفتاح على عالم الأدب في بعده الوظيفي، فإن ذلك لم يعط الأدب المكانة التي تدخله ضمن برامج الدارسة الرسمية في المدارس الكبرى، فاقتصر تدرسيه على المدارس الصغرى وبعض الزوايا[2]. وتعامل الفقهاء مع الأدب تعاملا انتقائيا، اختاروا نصوصا بعينها[3] وأسقطوا الالتفات إلى أخرى. لأن الهاجس الذي كان يحرك عملية الانتقاء هو المعيار الوظيفي. ولم يكن المعيار الفني حاضرا بصفة نهائية. لأن المادة الأدبية المختارة تلامس جوانب الدين، وتقترب من بعض العلوم الشرعية، أو تكتفي بأن تكون أداة لخدمتها. فالمقصد الأسمى في الحياة الثقافية هو خدمة القرآن الكريم وعلومه، ولذلك فما ساعد على هذا المقصد وكان وسيلة لتحقيقه فإنه يحظى بالقبول، وما اعتصم بالفن والخيال ومنطق الإبداع والجمال فمصيره الإقصاء والتهميش، إلى درجة أن ظل مفهوم الأدب مرتبطا (بالمجون ونزوات الشباب) [4]، وهذا مبرر كاف لشهر سيف الرقابة في وجه كل من سولت له نفسه الخوض فيه أو المناورة في مساحته.

كان لهذا السيف الصارم أثر بالغ على المواهب والقرائح، فقد شكل فزاعة رهيبة تخيف كل من استهواه الأدب وفنونه. بل إن المؤرخين وأصحاب مؤلفات التراجم تعاملوا بحذر شديد مع رواد الأدب وممثليه، فلم يفردوا لهم ما يستحقون من تعريف وما يستحقون من تحليات. ولم يكلفوا أنفسهم توثيق نصوصهم وأعمالهم. بل جاءت ترجماتهم موجزة مقتضبة في كثير من نماذجها، مثل محمد بن الطيب العلمي الذي لا يتجاوز في ترجمته محمد بن الطيب القادري مثلا أحد عشر سطرا في كتابه نشر المثاني، وأربعة أسطر في كتابه التقاط الدرر، ومثل الأديب علي مصباح الزرويلي الذي لم يترجم له قط، ومثل الأديب والمؤرخ

---

(1) عبد الجواد السقاط: الشعر الدلالي، ص: 70

(2) محمد العمري: الإفراني وقضايا الثقافة والأدب في مغرب القرنين 17 / 18، ص: 76. المغرب،ط 2، 1992،

(3) المدائح النبوية (البردة ـ الهمزية) ومقامات الحريري.ورد في فهرسة التمنارتي أن الشيخ محمد بن إبراهيم التمنارتي كان يدرس المقامات لا باعتبارها نصوصا أدبية فنية، بل باعتبارها وسيلة لإتقان اللغة العربية. انظر:محمد الحاتمي: الحياة الثقافية في واحة باني.ص:209 ضمن مجلة المناهل عدد 51 سنة 1996.

(4) محمد العمري: الإفراني... ص: 66.

المشهور محمد الصغير الإفراني، صاحب التصانيف الرفيعة، الذي لم يتجاوز في ترجمته سبعة أسطر في التقاط الدرر وهي ليست ذات غناء[1]. ومنهم من لم يلتفت إليه مؤرخو عصره، فطواه الصمت والنسيان بعد موته، كما ظلمه الإقصاء والازدراء والتهميش في حياته[2].

هذا الحصار القاهر المضروب على الأدب ورجاله، خلق ردود أفعال متباينة، فبعض رجال الأدب أخذوا يتحايلون على السياسة التعليمية، فصاروا يمررون في دروسهم مادة الأدب في شكل شواهد للإشكالات اللغوية والبلاغية. ويكثرون من النصوص من أجل تحقيق هدفين في آن واحد، هدف معلن واضح، وآخر مضمر خفي، وهو حقن الناشئة بحقنة الفن والأدب. فقد كان العالم (الوجاري) الذي زاول مهمة التدريس والتلقين لألفية ابن مالك "يستحضر اللطائف والشوارد والغرائب ويلقيها في مجلس درسه، وكانوا يستحسنون ذلك منه"[3].

والأمر نفسه نجده مع الجندور (ت 1148) الذي تربع على كرسي التدريس مدة استغل فيها شرحه للألفية كي يورد (كثيرا من أشعار العرب اللائقة)[4].

ولم يقف الاهتمام بالأدب عند حدود المشتغلين بالتدريس، بل امتد هذا الولع إلى أعيان الدولة والوزراء. فهذا الوزير الشاعر عمر الحراق، الذي اشتهر بعشقه للأدب، يربي ابنه على مائدة الأدب والشعر، ويوفر له تكوينا أدبيا متينا. مما ساعده على حفظ النصوص الشعرية: "فأنشد وما وجم، حتى أتى على آخر لامية العجم من غير أن يحدث في عروضها كسرا أو يغفل في إعرابها ضما ولا كسرا، ثم أتى من القصائد ما يتخذ ذخرا"[5].

وهذا دليل على أن كل ممنوع مرغوب، وأن الحصار الثقافي الذي مارسه الفقهاء لم يزد الناس إلا تعلقا بهذا المارد الأدبي، واقتفاء لأثره، وشوقا إلى معانقته. ولكن هاجس الخوف كان يطاردهم ويلاحقهم، ولذلك مارس هواة الأدب أسلوب التقية الأدبية للحفاظ على مناصبهم وعلى القناة التي تمكنهم من التواصل مع غيرهم وتلقيح عقولهم وأذواقهم.

---

(1) بوشتى السكيوي: ظاهرة الشروح الأدبية...القسم 1/ 166-167

(2) كثير من الأسماء المغمورة التفت إليها ابن الطيب العلمي وجعل لها ترجمة منصفة، كالشاعر محمد الشرقي وأحمد عمور وعلي مندوصة... انظر(الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب.ط حجرية 1315،) صفحات:51-155/ و129/ و343-346

(3) ابن الطيب القادري: التقاط الدرر ومستفاد المواعظ العبر من أخبار أعيان المائة الحادية و الثانية عشر تحقيق هاشم العلوي القاسمي،ج 2 / 328، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1404-1983

(4) م. نفسه، ج 2 / 346.

(5) محمد بن الطيب العلمي: الأنيس المطرب،ص: 164

ج- حركة التحرر الأدبي

على الرغم من الحصار الشديد المفروض على الأدب ورجاله، فإن الحس التحرري والهاجس الثوري كان ينمو ويترعرع داخل نفوس جيل جديد يرفض الوصاية أو الحجر الفني، ويأبى الاستسلام والانصياع لتوجيهات الفقهاء. فكان ذلك إيذانا بظهور نزعة عصيان أدبي داخل المجتمع الثقافي. وقد شكلت هذه النزعة مدرسة جديدة في مقابل المدرسة التقليدية، مما دفع الواقع الثقافي إلى حلبة المنافسة والصراع. فمع اليوسي ومع أستاذه المرابط الدلائي وأحمد بن عبد الحي الحلبي، تبدأ نهضة ثقافية عامة تستمر إلى منتصف القرن الثاني عشر / الثامن عشر الميلادي، وتنتسب إلى هذه الفترة مؤلفات كثيرة ومتنوعة في اللغة والبلاغة والأدب، ودواوين الشعر والمقامات والرسائل وغيرهما[1].

فقد عملت هذه المدرسة الجديدة على تحريك الجزء المعطل من جسد الثقافة المغربية، ودفعت بالعديد من الأسماء المبدعة إلى حلبة العطاء والإنتاج، وكسرت لديهم الحاجز النفسي وخلصتهم من عقدة الرقابة، وشجعتهم على خرق الإطار القيمي الضيق الذي وضعه الفقهاء للممارسة الثقافية.

لقد أنشأ اليوسي ورفاقه خطا علميا متميزا وجريئا ودالا على عمق التكوين وسعته، ومؤشرا على بعد النظر ودقته، ومعبرا عن رغبة حقيقية في تصحيح المسار الثقافي وتجديد هياكله وآلياته التي بدأت تتآكل وتفقد نضارتها وجاذبيتها.كان هذا التيار يؤمن بالثقافة الشمولية، ولا يتهيب من طرق مختلف أبواب المعرفة، ولا يتحرج من وطء ما حرمه أصحاب التيار المتزمت المنغلق.

انطلق مشروع المدرسة التجديدية من ضرورة إعادة الاعتبار للأدب، وفرضه كمكون أساسي وفعال ضمن تشكيلة الفريق الثقافي، وكأداة موجودة بالقوة وحاضرة بالفعل في بنية الفكر والوجدان والذوق. ومما لاشك فيه أن هذا التوجه الثقافي الجديد لم يكن من صنع اليوسي ولا من ابتكار رفاقه، وإنما كان ثمرة ما تلقاه هؤلاء من الزوايا التي ارتبطوا بها وتربوا على موائد الأدب فيها دون عقدة ذنب أو مركب نقص. فقد أقام الدلائيون تمثالا للأدب والشعر وجعلوا له قواعد متينة. فالدروس الأدبية التي دأبت الزاوية الدلائية على تنشيطها وتلقينها لطلبتها هي التي أحيت دماء الأدب في المغرب بعد عدم[2]. كما أن إدراج مادة الأدب والمختارات الشعرية ضمن برامج الزاوية الناصرية كان المشعل الذي أضاء لليوسي ورفاقه طريق التمرد في ساحة الثقافة. وذلك التمرد هو ما تجسد في شكل تدفق شعري وانسياب إبداعي ونشاط تأليفي له من الخصوصية والتميز ما جعله بديلا لما ألفه الناس في مجالس الدرس ومواد التعليم وأنشطة التأليف. فقد شهدت المرحلة ظهور باقة من الدواوين الشعرية لكبار أدباء العصر، ومن أشهرها:

---

(1) محمد العمري: الإفراني.....، ص: 31.

(2) عبد الله كنون: خل وبقل، ص: 275، المطبعة المهدية، د ت . والنبوغ المغربي.. ج1 / 274.

- ديوان أحمد الحلبي[1]
- ديوان أحمد عمور[2]
- ديوان أحمد بن محمد بن الحاج[3]
- ديوان أبي سالم العياشي[4]
- ديوان الحسن اليوسي[5]
- ديوان عبد الرحمان الفاسي[6]
- ديوان عبد الرحمان التمنارتي[7]
- ديوان عبد القادر بن العربي القادري[8]
- ديوان علي مصباح الزرويلي[9]
- ديوان عمر الحراق[10]
- ديوان محمد بن زاكور[11]
- ديوان محمد الشرقي[12]

وبعد جيل اليوسي ارتفعت أصوات بعض الشعراء كمحمد بن زاكور (ت1120) وابن الطيب العلمي (ت1135) وعلي مصباح الزرويلي (ت1150) ومحمد الصغير الإفراني (ت 1156/ 1157) وغيرهم لتشكل تيارا قويا قادرا على حماية نفسه من سيف الرقابة، ومستعدا للصمود في وجه الإكراهات والمضايقات التي تنتظرهم. فإذا كان القرن الحادي عشر يمثل مرحلة المخاض وانطلاقة التخطيط للمشروع

---

(1) منه نسخة مخطوطة م و 161/ ك وكان تحقيقه محور رسالة جامعية للأستاذ عبد الله بن عتو بكلية الآداب – الرباط 1989

(2) ذكره ابن الطيب العلمي في: الأنيس المطرب،ص129،وعبد السلام بن سودة في: دليل مؤرخ المغرب الأقصى ج2/ 389 دار الكتاب، البيضاء– ط2–1965

(3) ذكره ابن سودة، دليل مؤرخ المغرب...ج2/ 389

(4) ذكره عبد الله كنون في النبوغ المغربي في الأدب العربي ج1/ 309 مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني بيروت ط2 1961

(5) منه عدة نسخ مخطوطة م و 32/ج و157/ج و79/ د ومنه طبعة حجرية بفاس

(6) مخ خ ح 3071

(7) مخ خ ح 8841

(8) ذكره صاحب دليل مؤرخ المغرب..ج2/ 390

(9) منه نسخة مصورة على الميكروفيلم المكتبة الوطنية بالرباط رقم: 791 وكان تحقيقه محور رسالة جامعية للأستاذ الحسيني بكلية الآداب بالرباط

(10) الأنيس المطرب ص:163 .ودليل مؤرخ المغرب الأقصى...ج2/ 389

(11) توجد منه نسخ خطية منها مخ م و 357/ ك وكان تحقيقه محور رسالة جامعية للأستاذ محمد بن الصغير بكلية الآداب بالرباط

(12) الأنيس المطرب..ص51–155

التحرري الذي رعته الزوايا المنفتحة على الأدب ورجاله، فإننا نعتبر القرن الثاني عشر الهجري فترة الحصاد والإثمار والإنتاج، مرحلة ولادة جديدة في الممارسة الأدبية بشكل عام، وفي مجال الشعر على وجه الخصوص، تميزت بالجرأة والتمرد واقتحام المناطق الملغومة وتجاوز الخطوط الحمراء. وقد حاولت هذه الحركة التجديدية أن تكون متدرجة ومتزنة وهادئة، لكنها أصبحت بعد اليوسي صادمة مستفزة مع كل من العلمي والإفراني وابن زاكور وغيرهم.

وكان من مظاهر التحرر المستفز والهادف إلى التصدي للحصار الثقافي، والحامل لشعار التحدي لمخطط الإقصاء والتهميش، تأليف كتب في المختارات الأدبية والشروح الشعرية بدون تقديم مبررات لهذا النوع من التأليف[1]، كما جرت العادة عند الأدباء المنضوين تحت لواء المدرسة المحافظة، أوعند الذين آثروا الاحتماء بمظلتها حفاظا على مناصبهم وامتيازاتهم.

أخذت مسألة حرية التفكير والتعبير تحدث تفجيرا جديدا في بنية الثقافة المغربية، وأصبحت أصوات المتحررين والداعين إلى الانفلات من وصاية الرقيب تعلو وتصدح في الآفاق. فظهرت تجارب أدبية رائدة وجريئة في مواجهة المد الفقهي المحافظ، تجارب قادرة على ممارسة الاستفزاز المضاد والوقوف في وجه الفزاعة الوصية على قطاع الإبداع. وفي هذا السياق الملتهب فتحت ملفات ساخنة وطرقت مواضيع مثيرة وقضايا طالما نوقشت في الخفاء وخلف الكواليس. احتضن الشعر بشفافية مواضيع الغزل والمجون والحكايات الغرامية، وأصبح الشاعر لا يجد حاجزا نفسيا أو قيميا يحول دونه وطرق هذا المسكوت عنه. وبدأ التطبيع مع هذه الأغراض في الساحة الثقافية وعلى صفحات الكتب والمؤلفات. فكتاب (الأنيس المطرب) يكشف بحق عن هذا التحول العميق في بنية التفكير والتعبير وعن الذوق الجديد الذي تسرب إلى ملكة المثقف المبدع وإلى وعي المتلقي المنفتح.

والأمر نفسه نجده مع تجربة الشرح التي مارسها الصغير الإفراني في كتابه (المسلك السهل)، وذلك حينما اختار أن يلامس ما يثير حفيظة المحافظين، ويعاكس تيارهم ويستفز مشاعرهم ومقاييسهم.إذ كان اشتغال الإفراني على موشح ابن سهل الإسرائيلي إعلان حرب على سلطان الرقابة العلمية، وبداية تحرش حقيقي ومتعمد، من أجل إحداث هزة عنيفة أو رجة قوية في كيان الممارسة الإبداعية والتأليفية.

وقد شكل هذا الانفلات الفني تيارا جديدا لا انتماء له، ولا مؤسسة له تحميه أو تظله. كما لم تكن المعاهد العلمية تقبله أو تشجع رجاله وأبطاله. كانت انطلاقته من رحم الزوايا، لكنه سرعان ما أسس لنفسه مسارا مستقلا، حتى لا تبوء بإثمه مدرسة أو زاوية. وحتى لا يحسب تمرده وعصيانه على هذه الزاوية أو تلك.

---

(1) انظر كتاب (الأنيس المطرب)لابن الطيب العلمي، وكتاب (المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل) لمحمد الصغير الإفراني.تحقيق:محمد العمري،رسالة جامعية بكلية الآداب – فاس سنة 1981

وبصفة عامة، فقد كانت هذه المرحلة مرحلة صراع فني وإديولوجي تحكمت فيها مرجعيات مختلفة ورؤى متباينة، ومع ذلك فقد كانت طالعة خير وبشارة يمن على الممارسة الأدبية بشكل عام، وعلى الحركة الشعرية بوجه خاص. فتنقل الأدباء والشعراء بين القرى والمدن بحماس كبير. ولم يكن تنقلهم سياحة بقدر ما كان سلوكا تبشيريا ودعائيا للمرحلة الجديدة. واختلاطهم في المجالس العلمية وحضورهم للمسامرات الأدبية لم يكن من باب التسلية والترفيه بقدر ما كان بقصد التوعية والتوجيه. وبذلك تحققت المثاقفة بين الفقهاء وأصحاب الحساسية الفنية. واستطاع الأدباء أن يقنعوا الساحة الثقافية بكون الأدب ليس لعنة، وبأن هناك إمكانية للتعايش مع أهله، ومد جسور التواصل مع المشتغلين به. ونتيجة لذلك بدأ المجتمع الثقافي يتخلص رويدا رويدا من عقدة الذنب حين الاشتغال بالأدب، وبدأت مرحلة التطبيع والتسامح مع رجال الأدب. وتقلصت سلطة الفقهاء، وضعف صوت الرقيب وسوطه، وتخلص الأدباء من الأجواء العدائية التي كانت تخيم على ميدان الأدب وتصيب أهله بالإحباط وتدفعهم إلى الانزواء والعزلة.

د- شعر الزوايا: المفهوم والوظائف

لا يمكن أن نفصل التجارب الشعرية التي ارتبطت بالزوايا المغربية خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين عن السياق الثقافي العام، وعن طبيعة الاختيارات والتصورات التي كانت تحكم الممارسة الإبداعية وتحدد ضوابطها وحدودها الفنية والمعرفية. ولذلك فإن التركيز على حركة الشعر والإبداع في إطار الزاوية لا يعني أن ثمة تميزا فرض نفسه على الساحة الشعرية، أو استطاع أن يجعل العملية الإبداعية تختلف، تصورا وإبداعا وتذوقا، عما كان سائدا في المجتمع ومتداولا بين الناس. فمفهوم الشعر عند شعراء الزوايا هو نفسه ما درج عليه غيرهم من الشعراء، خصوصا في العصور المتأخرة. ولعل هناك عوامل كثيرة جغرافية وتاريخية وثقافية وذهنية واجتماعية كانت وراء هذا التوجه ومتحكمة في العقلية المنتجة للأدب بوجه عام، ولفن الشعر على وجه الخصوص. فاختيارات المغرب المرجعية العقدية والمذهبية والفكرية[1] فرضت علية نمطا ثقافيا متميزا عن الأنماط الثقافية في المشرق. لم يكن من حق الممارسة الشعرية أن تستقل بنفسها، أو تسلك اتجاها معاكسا للتيار الثقافي العام. فقد ساهمت الطرق التعليمية والمقررات الدراسية والخطابات العلمية في تشكيل عقلية المثقف المغربي وفي تحديد ذوقه واختياراته، وجعلت منه مكرسا للتصور العام السائد وملتزما به وخاضعا لمقاييسه. كما ساهمت مواقف العلماء والفقهاء من أشكال الممارسة الثقافية والإبداعية في تنشيط هذا النوع أو في تعطيل غيره. فقد كان الإبداع يتم تحت أعين الرقيب وبإشراف الوصاية الفقهية. ونتيجة لذلك وجد الشعر صعوبة في التنفس بحرية، ووجد الشاعر حصارا كبيرا

---

[1] تتحدد اختيارات المغرب المرجعية في: العقيدة الأشعرية والفقه المالكي و التصوف السني(تصوف الجنيد)

حال دون انطلاقه في مجال التفكير والتعبير والخيال.عاش الشعر غريبا، وكان صاحبه هو أيضا كائنا يحس بالغربة في مجتمعه. فقد ظل في الهامش وفي المواقع الخلفية، لم يتصدر المجالس ولم يحتل المواقع الأمامية عند ذوي الجاه والسلطان،لأن الفقهاء والعلماء عرفوا كيف يحتكرون السيادة والريادة في مجتمع جعل منهم عدولا وسادة، ونصبهم في مراكز القرار، وخفض لهم أجنحة الذل، ونفخ فيهم روح التميز والقيادة.

لم يكن الشعر يمتلك استقلاله الذاتي داخل المنظومة الثقافية ولم تكن النظرة إليه أو المواقف منه مشجعة على العطاء والإبداع. فقد صنف العمل الشعري في خانة هامشية، وتعامل معه المجتمع الثقافي تعاملا انتهازيا منفعيا، فجعله أداة ووسيلة لخدمة العلوم والمعارف الدينية واللغوية بعد تجريده من بعده الفني والجمالي. تحول الشعر إلى آلية خادمة لغيره من المعارف، وكان هذا هو الشرط الصعب الذي وضعه الفقهاء لكل من سولت له نفسه قرض الشعر أو الركض في حلبته.

ظل الشعر المغربي يبحث لنفسه عن حضور مهما كانت درجته، ويريد إثبات وجوده في حظيرة الثقافة المغربية، ولو كان ذلك على حساب جماليته. فقدم الشعر الكثير من التنازلات حتى يحافظ على هذا الوجود في مجتمع لا يعترف بالشعر، بل يعتبره مدعاة لفساد النفوس، وينظر إليه "بعين الاستخفاف والازدراء والشك"[1]. وكان مبرر هذه النظرة الدونية إلى الشعر أنه "يشغل عن القرآن ويصرف عن الاهتمام بأمور الدين، ومن ثم يكون الابتعاد عنه صوابا، والتوقف عن قرضه فضيلة"[2].

هذه المواقف الصارمة المعادية للممارسة الشعرية والساعية إلى إقصاء القول الشعري من الواقع الثقافي شكلت تيارا قويا يقوده كبار العلماء والفقهاء، أمثال الشيخ عبد القادر الفاسي (ت1091) وغيره. فلم يكن أمام صاحب الكلمة الشعرية سوى أن ينساق مع الشروط التقليدية التي وضعت للقول الشعري، وأهمها الخضوع المطلق للرؤية الدينية وخدمة المعارف والعلوم الشرعية واللغوية، وجعل الكلمة الشعرية "مجرد أداة للعلوم الفقهية واللغوية، ووسيلة لحفظ الشاهد في معرض علم النحو وعلم البلاغة وأيضا في رواية المثل السائر"[3]. وهذا التوظيف النفعي البراغماتي جعل الشعر "يخرج عن حقله الإبداعي إلى حقل آخر يكتسب فيه نوعا من البراعة... فالشعر يتحول إلى معرض لاختبار القدرة النظمية، ولا أقول الملكة الشعرية، والتفوق بها على الأنداد والأقران"[4].

---

(1) احمد الطريسي: الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية، ص: 15.منشورات كلية الآداب بحوث: 4، جامعة محمد الخامس الرباط.

(2) جواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 51.

(3) احمد الطريسي: الإبداع الشعري...، ص: 15.

(4) م. نفسه، ص: 17.

فلم يعد الشعر- عند بعض النقاد- محددا لملامح التميز الثقافي أو عنصرا أساسيا في بناء الشخصية العلمية والثقافية وإنما أصبح "عنصرا مكملا لثقافة العالم، ووسيلة لإظهار القدرة التعبيرية، وباعتبار دوره لا يتعدى الترويح عن النفس، وتبادل العواطف مع الآخرين"[1].

ونتيجة لهذه التوجيهات الصارمة والقيود القاسية التي وضعت على يد الشاعر، ظلت المحاولات الشعرية تدور في فلك الرؤية الدينية، وتلبس رداء الفقهاء، وتحتضن أصواتهم ورؤاهم. بل أصبحت القيم الخلقية شرطا أساسيا في عملية الإبداع، بحيث لا يجوز للشاعر إطلاق العنان لخياله أو لسانه، ولا يسمح له بالمناورة في محيط المسكوت عنه. وقد التزم أغلب الأدباء بهذا الإطار القيمي، واعتمدوه كمرجعية فكرية للقول الشعري. إذ لم يكن نضالهم الطويل من أجل ترسيخ الممارسة الشعرية في البيئة الثقافية تمردا على قيم المجتمع ومنطلقاته المرجعية، بقدر ما كان كفاحا من أجل تحرير الشعر من حالة الاحتجاز والحصار التي فرضها الفكر الفقهي المتزمت.. وهكذا وضع أبو علي اليوسي، وهو أحد رموز هذه الفترة، ضوابط أخلاقية وقيمية للقول الشعري وحدد الإطار العام للممارسة الشعرية معتمدا على مرجعيته الدينية وثقافته الصوفية قائلا: "... فقد بان بهذا فضل الشعر، وأن لا بأس به أصلا. غير أنه ليس على إطلاقه وأن الشعر كله محمود ومرضي، فإن هذا خطأ وغلط، بل هو على تفصيل. فما كان متضمنا للثناء على الله تعالى، أو لمدح النبي ﷺ وأصحابه، أو الأنبياء والملائكة وكل من يجب تعظيمه وتوقيره والثناء عليه فهو مندوب إليه مرغب فيه. وما كان متضمنا للتنبيه والوعظ والتزهيد في الدنيا والترغيب في الآخرة ولحو هذا فكذلك أيضا. وما كان متضمنا للهجو وإيذاء كل من عرضه معصوم فهو حرام. ويتفاوت في القبح والشدة بحسب الموذى، حتى ينتهي إلى الكفر كما في حق الأنبياء. وما كان خاليا عن هذين الأمرين فهو من المباح في الجملة. إلا أنه إن اشتمل على وصف القد والخد والمجون التي تحرك دواعي الشهوة والغواية، فهو قد يحرم وقد يكره وقد يباح بحسب حال القائل والمخاطب"[2].

وقد استند اليوسي في هذه الضوابط إلى المنطق الفقهي الخالص، واعتمد في الأساس على موقف النبي (ص) من القول الشعري فأورد بعض الأحاديث النبوية مثل قوله (ص) **{إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه}** وقوله (ص) **{إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب}**[3].

---

(1) عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه ج1 / ص: 200. مكتبة المعارف،الرباط 1970، يرفض الأستاذ مصطفى الشليح تعميم هذا الطرح ويعتبره غير منصف للشعر المغربي في العصور المتأخرة .فبالنسبة إليه:"ليس الشاعر المغربي فقيها، وما كان الشعر ملحقا لتكملة معرفة"- في بلاغة القصيدة المغربية،ص:465، مطبعة المعارف الجديدة – الرباط، الطبعة الأولى، 1999

(2) الحسن بن مسعود اليوسي(أبو علي): زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد حجي محمد الأخضر، ج1 / ص: 48. دار الثقافة البيضاء ط1-1401-1981

(3) م. نفسه، ص: 48.

لقد كان لهذه الرؤية النقدية المعتمدة على الخلفية الدينية تأثير واضح على التجارب الشعرية المغربية، ودور كبير في توجيه الممارسة الإبداعية وتأطيرها في حدود دينية وأخلاقية، وهذا ما ساهم في ظهور صنف خاص من الشعر أطلق عليه لقب (شعر الفقهاء) وأصبح هذا اللقب صفة تميز أغلب الإنتاج الشعري المغربي... وإن عبارة (شعر الفقهاء) لتعكس بحق أبعاد هذا الواقع الثقافي. فالفقهاء الذين تعاطوا للنظم الشعري، لم يكن يعنيهم صوره أو عوالمه التخييلية بقدر ما كانت مقصديتهم من النظم توسيع مجالات إدراكهم وتنويع وسائل تعبيرهم. ولهذا قل أن تجد عالما أو فقيها لم يجرب حظه في مسألة النظم الشعري. وبالرغم من أن الشعر لم يكن يشكل بؤرة نشاط المثقفين في البيئة المغربية إلا أنه احتل مكانا مميزا في النسيج الثقافي[1]. وقد رفض هذا الطرح بعض النقاد المغاربة، وفي مقدمتهم الدكتور مصطفى الشليح، بحيث يذهب إلى أن هذه المقولة أساءت إلى الشعر المغربي فنزعت عنه أدبية القول، وصنفته في خانة النظم المستهلك والمتهالك، ويرى أن هذه المقولة، منطوقا ومفهوما، غير ثابتة في تاريخ الأدب المغربي، وغير ملزمة له حتى في أدب المرابطين[2].

إن التلقي الساذج لمقولة (شعر الفقهاء) يجعل القارئ يجنح بفكره عن مجال الإبداع الحق، ويدفعه إلى امتلاك تصور قاصر أو خاطئ عن هذا النوع من الشعر. وهذا ما ساهم في تدفق الاتهامات القاسية المبنية على تصورات ظنية وأحكام متسرعة مجانية. فمن تواصل مع الشعر المغربي تواصلا نصيا، واحتك بنماذجه ودرر نصوصه احتكاكا تذوقيا، وتجرد من كل خلفية سابقة،لا يمكن أن يقتنع بالحمولة القدحية لمقولة (شعر الفقهاء)، وسيتعرف عن قرب على تجارب شعرية لا تقل فنية عن نماذج الشعر العربي المشرقي والأندلسي. وإذا كنا نقول بأن شخصية الشاعر قد ظلت متوارية خلف شخصية الفقيه، فهذا لا يعني ذوبان البعد الفني وانسحاب الشعري من دائرة المنافسة على احتلال الواجهة والمواقع الأمامية، لأن شخصية الفقيه لم تستطع أن تلغي شخصية الشاعر أو أن تمنعه من ممارسة طقوسه الفنية معاناة وخيالا وإبداعا. فقد ظل الشاعر يمارس حضوره الفني من تحت عباءة الفقيه، وظل يغازل تمثال الجمال ويركب صهوة الخيال في إطار من الوقار، وفي جو من الالتزام بالمعايير الأخلاقية التي ارتضاها العقل والقلب والذوق، وأقرها الدين وقيم المجتمع.

وقد كان للزوايا الصوفية دور كبير في تكريس هذا التصور الأخلاقي وتوجيه الممارسة الشعرية نحو المسار القيمي / الديني. بل إن هذه الزوايا قد احتضنت أغلب التجارب وطبعتها بطابعها الصوفي الروحي، وجعلت من الشعر قناة فنية لخدمة التجارب الصوفية. ففي رحاب الزوايا التقت الحساسية الفنية

---

(1) محمد شداد الحراق: محمد المكي بن ناصرالدرعي: تراثه العلمي والأدبي: تصنيف و دراسة، ج 2 / 410 ـ 411، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب، تطوان. 1998.

(2) في بلاغة القصيدة المغربية،ص:52

بالحساسية الدينية واندمجتا في لحمة تمخضت عنها القصيدة الشعرية الصوفية ذات الخصوصية الفنية والمعرفية، والتي أكسبت الممارسة الشعرية بعضا من التميز، وجعلت منها إضافة نوعية في تراثنا الأدبي المنظوم.

فالاتجاه الديني الذي أطر الممارسة الأدبية المغربية هو الذي حفظ للمغرب تميز أدبه عن المشرق الذي أثر فيه غزو التتر والمغول واحتلال الترك... وسلامة المغرب من ذلك أتاح للعربية أن تنمو في بيئة عرفت بكثرة مراعيها العلمية، فكان هذا الاتجاه الديني مبلورا للرؤية الإبداعية[1].

لقد أنشأت الزوايا للشعر فضاء روحيا واجتماعيا يتحرك فيه تلقيا ورواية وإبداعا وتذوقا وتنظيرا، اعتمادا على المرجعية الصوفية. وظلت القصيدة الشعرية تدور في المدار الذي رسمته هذه المرجعية، تعزز القيم الروحية في النفوس، وتكرس التدين في المجتمع.

وليس غريبا أن يتأسس القول الشعري على الدعامة الدينية والخلقية. وليس ذلك منقصة ولا مدعاة للنيل من هذا النوع من الشعر، لأن في تراثنا النقدي مواقف نقدية ربطت الإبداع بالقيم، وجعلت من العنصر الأخلاقي مطلبا أساسيا في القول الشعري. فكثير من نقادنا القدامى أكدوا على البعد الأخلاقي للشعر، وجعلوه مما يعطي للنص قيمته. فمنهم من وجد الجمال والمتعة في قصائد بسيطة من حيث التقنيات الفنية والآليات التعبيرية، ولكنها كانت حاملة لمشروع إصلاحي أو مكرسة لقيم الخير، من ذلك موقف أبي عمرو ابن العلاء من قصيدة المثقب العبدي التي يقول فيها:

فإما أن تكون أخي بحق	فأعرف منك غثي من سميني
وإلا فاطرحني واتخذني	عدوا أتقيك وتتقيني
فما أدري إذا ما ت أرضا	أريد الخير أيهما يليني
أ الخير الذي أنا أبتغيه	أم الشر الذي هو يبتغيني

فكان موقف أبي عمرو منطلقا من مرجعية خلقية خالصة، حينما علق على النص بقوله لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه[2].

وعلى هذا الأساس، فإن جمالية الشعر ليست دائما مقرونة بحصول اللذة الفنية، بل قد تتغلب جمالية المعنى فتكسب الشعر فرادته وتميزه. وقد شكل هذا المنطلق النقدي أساس التصنيف للمختارات

---

(1) عبد الله بنصر العلوي: أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، ص: 151 ـ 152، منشورات وزارة الأوقاف المغربية 1419-1998 .

(2) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، حققه وضبطه مفيد قميحة، مراجعة نعيم زرزور، ص: 250، دار الكتب العلمية بيروت ـ لبنان، ط 2- 1405 / 1985

الشعرية، فقد كان العامل الخلقي يراعى فيها قبل أن يراعى العامل الفني. وذلك باعتبار الشعر ذا وظيفة تربوية وحاملا لقيم يتربى عليها الراغبون في صناعة الأدب.

وعلى الرغم مما يمكن أن يحمله الشعر من معان سامية وقيم وتوجيهات أخلاقية وسلوكية، فإن المجتمع الثقافي قد انقسم في موقفه من الشعر ومن أصحابه ومتعاطيه.فظهر اتجاهان مختلفان[1]؛ اتجاه متطرف يرفض الشعر ويحارب أصحابه وينعتهم بالبعد عن الفطرة باعتبار أنّ الشعر يشغل عن القرآن[2]. واتجاه معتدل، حاول تكييف فن الشعر مع النزعة الدينية، وبحث عن المبررات والأصول الشرعية التي تجيزه وتتقبله. وهذا الاتجاه الأخير هو الذي تبنته الزوايا، وخاصة الدلائية والناصرية. فكان المكون الأخلاقي جزءا من بنية الشعر، وعلامة بارزة في معظم التجارب الشعرية.

ومن هنا نستطيع أن نعدل نظرتنا إلى شعر الزوايا الذي يندرج ضمن هذا الإطار الأخلاقي، ونركز على خصوصيته ووظائفه المتعددة دون أن نسقط الالتفات إلى جماليته الفنية. فهذا النوع من الشعر يتقاطع فيه البعدان الرسالي والفني، ويتصل فيه الهاجس الإبداعي بالهاجس الفكري والديني. ولذلك كانت القصيدة الشعرية التي أنجبتها الزوايا المغربية قصيدة مركبة وغير بسيطة، قصيدة تنصهر فيها عناصر شتى، ولها أبعاد مختلفة ومتنوعة مرجعية ووظيفية وجمالية.

والغالب على شعر الزوايا أن ولادته - في أكثر نماذجه- لم تنزح عن الأجواء الدينية والطقوس الصوفية التي خلقتها الزوايا وساهمت في تكرسيها في المجتمع. كما أن هذا الشعر ظل مرتبطا بالخطاب الديني الصوفي وبرموزه. فلم يكن الشعر صناعة أدبية مقصودة لذاتها[3]، وإنما كان إنتاجا فنيا وظيفيا استجابة لما يفرضه منطق الانتماء والالتزام، ولما تتطلبه الحياة الصوفية من أذكار وأوراد وابتهالات، ولما يقتضيه الولاء الطرقي من مدح للشيوخ والأولياء وتشوق إلى المقدس بكل عناصره وما يصاحب ذلك من بكائيات واعترافات وزهديات وتوسلات. فلم تكن الخلفية الفنية أساس هذا الشعر أو منطلقه الأول، وهذا ما يجعل كثيرا من نماذجه لا ترقى إلى مستوى الإحسان الفني.

ومع ذلك يبقى الشعر المرتبط بالزوايا من أكثر النصوص التباسا، وأكثرها تعبيرا عن الخصوصية الفكرية وعن نوع خاص من الفهم للقول الشعري ولوظائفه. فلم يكن الخطاب الديني سمة لصيقة به بشكل عام، ولم يكن هاجس الانتماء الإيديولوجي / الطرقي المحرك الوحيد للقول الشعري. بل إننا لنجد، في تراثنا الشعري الذي أبدعه رجال الزوايا وأدباؤها، تجارب شعرية دارت مع الحياة الوجدانية والاجتماعية والسياسية، وعبرت عن هموم الإنسان وعن إحباطاته ونزواته وتطلعاته، بعيدا عن الخطاب الديني. وكأن

---

(1) انظر: السقاط، بناء القصيدة المغربية...ص:51-52

(2) م نفسه،ص:51 نقلا عن 'ابتهاج القلوب' لعبد القادر الفاسي.

(3) انظر: مبحث:الشعر علم وصناعة،في:عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية...،ص:42-46

الشاعر– من حين لآخر– كان ينفلت من مغناطيس التصوف، ويتحرر من التوجيه الديني ليمنح لنفسه الحق في أن يفكر خارج الإطار الفكري الذي ينتمي إليه، وأن يستمع إلى صوت النفس وثرثرة القلوب وهدير المجتمع.

ولعل أبرز نموذج لشعر الزوايا في العصور المتأخرة، التجارب الشعرية التي احتضنتها الزاوية الدلائية. فقد كانت تمثل الصورة الناصعة لهذا النوع من الشعر من حيث أبعاده الوظيفية والجمالية. كان لهذه الزاوية أثر كبير على الشعر المغربي بصفة عامة. وكان لها امتداد واضح ظهرت معالمه في تجارب شعرية خارج إطار الزاوية. لأن الحركة الشعرية الدلائية لم تكن حركة منغلقة على نفسها، ولم تكن محدودة الآفاق، بل انفتحت على الحياة بكل مكوناتها، وتركت بصماتها في كثير من الواجهات. ولعل النتائج الطيبة التي انتهى إليها الأستاذ السقاط في بحثه عن شعر الدلائيين[1] تؤكد قيمة شعر الزوايا المغربية وتبرز أهميته. فهو شعر استوعب التجارب الشعرية العربية الموروثة، مشرقية وأندلسية، واستطاع أن يحافظ على تميزه واستقلاله دون أن ينجرف مع تيار التقليد انجرافا تاما.شعر استفاد أصحابه من القدامى، وأضافوا إلى القول الشعري نكهة مغربية خالصة كشفت عن شخصية الشاعر وعن درجة تفاعله مع الواقع.ولعل مثل هذا العنفوان الشعري الذي يبرز في بعض التجارب الشعرية المغربية هو الذي يجعلنا ملزمين بنخل ما تدوول من شيوع الفقه وشحوب الشعر في الحياة الأدبية المغربية. ومجبرين على تشذيب بعضها غير المؤسس على تعامل نصي، لنملك، بعد ذلك، تصورا حقيقيا لذلك الشعر يمكن من تقويم خالص له. ثم موضعته في دائرة الشعر العربي[2].

وإذا قمنا باستقراء للتراث الشعري المنتمي للعصور المتأخرة لجد أن أغلب نماذجه ولدت من رحم الزوايا، ودارت في مدارها وعبرت عن الواقع الديني والعلمي الذي ميز تلك الفترة. وكان أعلام الشعر المغربي من كبار شيوخ الزوايا ورجالها وأتباعها. فتكاد لا تجد زاوية إلا ولها من الشعراء والأدباء من ذاع صيته وطال كعبه في مجال القريض. وكان الاختلاف بينا بين زاوية وأخرى بحسب التيار الغالب فيها. ففي الزاوية الدلائية لمعت كوكبة من الشعراء المميزين، وشكل الشعر فيها إحدى العلامات المميزة لنشاطها العلمي والأدبي. وفي الزاوية العياشية لمع نجم أبي سالم العياشي (ت1090) الذي تحول بعد ذلك إلى شاعر له أكثر من انتماء، وفي الزاوية الناصرية ظهرت حركة شعرية نشيطة يمكن اعتبارها امتدادا للنشاط الشعري الذي عرفته الزوايا الأخرى السابقة. فقد تجمع في هذه الزاوية زمرة من كبار الأدباء ممن كان له ولاء لغيرها من الزوايا، وتوافد عليها كل ذي قريحة أدبية وملكة شعرية وحساسية فنية، وتلاقحت فيها العقول والمواهب، وتحاورت فيها الرؤى والمواقف والتصورات. فأصبحت محضنا طبيعيا لنشاط شعري قوي، أعلن

(1) انظر الشعر الدلائي، ص: 305 ـ 326. مكتبة المعارف، ط1، 1985

(2) مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية،ص:54

عن نفسه من خلال المطولات الشعرية الناصرية التي أبدعها كل من العياشي (ت1090) واليوسي (ت1102) والتجموعتي (ت1118) وأحمد الحلبي (ت1120) وأحمد التستاوتي (ت1127) ومحمد العلمي الحوات (ت1161) وغيرهم من أعلام العصر. فلقد فتحت هذه الزاوية أمام الأدباء باب الانتماء وباب العطاء، فكانت حصيلة هذا الانفتاح تراثا شعريا ناصريا يحمل تواقيع النخبة المثقفة في ذلك العصر. وهذا ما شكل دافعا للتميز والجودة والمنافسة. فالدالية اليوسية الناصرية كانت بمثابة منبه قوي امتد صوته إلى كل الآفاق،حيث جعلت القرائح الشعرية تلتفت إلى الزاوية وإلى شيوخها، ودفعت الشعراء إلى المنافسة في القول الشعري وإلى الإجادة فيه. وبذلك فتحت باب المعارضات، وتحركت الأقلام، وسطرت الصحف، وانسابت الانفعالات والمشاعر. فتم الإعلان عن ميلاد زمن شعري جديد، إنه الزمن الشعري الناصري الذي كان له امتداد إلى أواخر القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر للهجرة.

وقبل الحديث عن هذه الحركة الشعرية الناصرية، أقف وقفة تعريف واستقراء وتتبع لحركة التربية والتعليم في الزاوية الناصرية، ولأهم التقاليد العلمية التي تميزت بها، وما نتج عنها من تراث علمي وأدبي وفير، شكل إضافة كمية ونوعية في الخزانة المغربية.

2- الزاوية الناصرية فضاء للتربية الروحية والإبداع الفني

أ- كرنولوجية تطور المؤسسة[1]

انطلق المشروع التربوي والثقافي لهذه الزاوية منذ وقت مبكر، إذ تعود بدايتها الأولى إلى القرن الثامن الهجري، على يد الأسرة الأنصارية بزعامة الشيخ أبي إسحاق الأنصاري المعروف بسيدي الحاج. فقد عمل هذا الأخير على تأسيس زاويته (زاوية سيد الناس) بمنطقة تمكروت ببلاد درعة في الجنوب المغربي، وجعلها مستقرا له ومحجا للناس. ومما يحكى عن هذا الشيخ، أنه رأى النبي (ص) في النوم، ووجهه لهذه البلاد، وسمى له خلوته ب(زاوية سيد الناس)، يعني نفسه (ص)[2]. لكن الانطلاقة الفعلية لهذه

---

(1) للتوسع في هذا الموضوع تنظر كتب محمد المكي بن ناصر: الروض الزاهر في التعريف بابن حسين وأتباعه الأكابر،مخ خ ح11861/ ز،والدرر المرصعة بأخبار أعيان صلحاء درعة،تحقيق محمد الحبيب نوحي رسالة جامعية مرقونة الرباط 1988، وطليعة الدعة في تاريخ وادي درعة مخ م و 3786/د.و أحمد بن خالد الناصري، طلعة المشتري في النسب الجعفري المؤسسة الناصرية للثقافة والعلم. ومحمد شداد الحراق:محمد المكي بن ناصر الدرعي، تراثه العلمي والأدبي:تصنيف ودراسة، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب تطوان،1998 و Marcel .BODIN:la zaouia du tamgrout:in Archives berberes VolumeIII fasc A Année 1918pp259-295

(2) ابن عبد السلام الناصري: المزايا بما أحدث من البدع بأم الزوايا، مخ خ ح 4297، ص: 60.

المؤسسة كانت مع أحد أبناء هذا الشيخ، وهو أبو حفص عمر بن أحمد الأنصاري (ت 1010) [1] الذي وسع هذه الزاوية وسماها (زاوية تمكروت) سنة 983[2].

ومنذ ذلك الحين تحركت دواليب الحياة التربوية والعلمية، وبدأت الأنظار تتجه إلى هذه المؤسسة لما تقدمه من خدمات اجتماعية ومساهمات علمية وتربوية. واشتهر من شيوخ هذه الزاوية الشيخان عبد الله بن حسين الرقي المعروف بالقباب[3](ت 1045) وأحمد بن إبراهيم الأنصاري (ب 1052) [4].

وبالتحاق الشيخ محمد بن ناصر (ت1085) بهذه الزاوية تشكلت النواة الأولى للخلية العلمية التي ستؤسس مشروعا علميا عظيما بمنطقة الجنوب المغربي، فقد تضافرت جهود هؤلاء الشيوخ، وتكاملت مشاركاتهم العلمية والتربوية لبناء صرح مؤسسة ثقافية رائدة، كانت رافدا قويا من الروافد التي أمدت الثقافة المغربية بدماء الحياة في زمن الردة والنكسة بعد عصر المنصور السعدي.

دام اشتغال هذه الخلية حوالي اثنتي عشرة سنة، واستطاعت أن تجعل لهذه الزاوية نفوذا روحيا واجتماعيا كبيرا، الشيء الذي دفع أحد الأعيان إلى اغتيال الشيخ أحمد الأنصاري سنة (1052) لينتقل أمر الزاوية من الأنصاريين إلى الناصريين، حيث أصبح الشيخ محمد بن ناصر هو المسؤول الوحيد المكلف بإكمال مشروع شيوخه وضمان الاستمرار لعطاء هذه المؤسسة.

ولم يكن انتقال إدارة الزاوية إلى الناصريين سلسا أو هادئا، بل صاحبته جملة صعوبات وعراقيل، تمثلت في المعارضة القوية التي أبداها الأنصاريون الذين انتزعت منهم القيادة. ولتفادي كل الصراعات المحتملة، اختار الشيخ ابن ناصر الحكمة والدهاء بدل المواجهة والصدام، فتقدم لخطبة أرملة شيخه السيدة حفصة الأنصارية[5] كحل ذكي لنزع فتيل الصراع المتوقع. لكن طلبه هذا لقي معارضة الأسرة الأنصارية، وتمخض عنه سجال كبير بين أفرادها. وبعد تعذر مواصلة الأنصاريين للقيادة، تراجعت السيدة حفصة عن موقفها الرافض، لتهدأ العاصفة وتعود حياة الزاوية إلى مجاريها، ويعود طلابها إلى حلقات الدرس والإقراء. ولعل أسباب هذه المصاهرة كثيرة وأبعد مما ذهب إليه أحمد أحزي (ت 1128). حيث رأى أن الباعث على

---

(1) محمد المكي بن ناصر: الدرر المرصعة بأخبارأعيان صلحاء درعة، ص: 314.

(2) محمد المكي بن ناصر: طليعة الدعة في تاريخ وادي درعة ص: 10.

(3) ترجمته في فهرسة الحسين بن ناصر مخ م و 506 / ج- الروض الزاهر في التعريف بابن حسين وأتباعه الأكابر (الباب الأول)، الدرر المرصعة، ص: 211، محمد الصغيرالإفراني: صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر ص: 70، طبعة حجرية، د ت، وابن الطيب القادري: نشر المثاني، ج 1 / 333.

(4) ترجمته في: محمد المكي بن ناصر، الروض الزاهر (الباب الأول)، الدرر المرصعة،ص:14، أحمد بن خالد الناصري، طلعة المشتري في النسب الجعفري، ج 1 / ص: 141.

(5) ترجمتها في الروض الزاهر، ص: 195، الدرر المرصعة، ص: 169، طلعة المشتري 1 / 150.

ذلك، الدخول للزاوية، والنظر في مصالحها وحضور الطعام... ولا يتأتى ذلك إلا بإباحة النظر والجامعة والمخاطبة، ولا تتأتى الإباحة إلا بالنكاح بشروطه[1].

وإذا تأملنا الاستراتيجية التي اتبعها الشيخ ابن ناصر، نكتشف أن مسألة المصاهرة كانت خطة ذكية لمحاصرة حركة التمرد والعصيان التي بدأها الأنصاريون، وذلك من أجل ضمان ولائهم ونصرتهم. وهذا ما كشفت عنه الإجراءات التي تلت موضوع المصاهرة. فلكي يزيد من تأمين وضعيته داخل الزاوية، أقدم الشيخ ابن ناصر على تزويج أبنائه من بنات السيدة حفصة[2]. ولم تكن خطته لتقف عند هذا الحد، إذ نجده قد استخلف ولده الوحيد من السيدة الأنصارية ليكون خليفته[3] من بعده على الرغم من كونه كان أصغر إخوته الذكور.

لقد كان الشيخ ابن ناصر صاحب رؤية نافذة وبعد نظر، عمل على إرساء دعائم مشروعه، وقام بإزالة المعيقات المحتملة ودرء كل مفسدة منتظرة.

عاصر الشيخ ابن ناصر الفصول الأولى لميلاد الدولة العلوية، وعايش ظروف هذه الولادة قبل أن يستقر زمام الحكم. فقد زامن حكم السلاطين المولى محمد الشريف والمولى الرشيد والمولى إسماعيل، وتميزت علاقة زاويته بالدولة الجديدة بنوع من الحذر المتبادل، خصوصا بعد الخراب الذي أصاب الزاوية الدلائية سنة (1079) من طرف السلطان الرشيد. وبرغم ذلك ظل الشيخ ابن ناصر يمارس النقد السياسي والتوجيه الأخلاقي لأجهزة الدولة وحكامها حتى لا ينجرفوا مع تيار العنف والظلم والتهور[4]. ولكي يبعد عن زاويته كل الشبهات لم يرفع راية الجهاد ضد الأوروبيين المحتلين للشواطئ المغربية، واكتفى بنشر الدين وتهذيب الأخلاق وبث العلم في صفوف الناس. وهذا ما شكل لديه قاعدة شعبية واسعة ضمت الخاصة والعامة وبعض الأجانب.

وبالرغم من انصراف الزاوية إلى المسائل العلمية والتربوية وعزوف الشيخ ابن ناصر عن الأهداف السياسية، فإن السلاطين العلويين لم ينعموا على الزاوية بأي ظهير، ولم يجعلوا لها الامتيازات التي استفادت منها الزوايا الأخرى.

وبعد سنوات من الهدنة بين الزاوية والدولة بدأت معالم التوتر تبرز على السطح، وأصبح التنافر بين الطرفين سيد الموقف. وذلك بعد امتناع الشيخ ابن ناصر عن الدعاء للسلطان الرشيد في خطبة الجمعة. وهذا ما اعتبره السلطان نوعا من العصيان والتمرد، فتبادل الطرفان رسائل ذات نبرات حادة؛ الوعيد

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 346

(2) وهم: عبد الله بن ناصر(ت 1091) علي بن ناصر (ت 1109) محمد الكبير بن ناصر (ت 1126). انظر: الدرر المرصعة، ص: 302 وص: 441.

(3) هو الشيخ أحمد بن ناصر الملقب بالخليفة (ت 1129).

(4) انظر رسائله إلى السلاطين العلويين وقضاة الدولة في: محمد المكي بن ناصر: إتحاف المعاصر برسائل الشيخ ابن ناصر مخ خ ح.5491

والتهديد من طرف السلطان، والتحدي والإصرار من طرف الشيخ[1]. وانتهى الأمر إلى إقدام المولى الرشيد على تجييش جنوده والزحف في اتجاه الجنوب قصد تخريب الزاوية. لكن وفاته في الطريق حالت دون تحقيق مراده.

ومع تولي السلطان إسماعيل سدة الحكم في البلاد، خمد صوت الوعيد وأغمد سيف التهديد. وفي مقابل ذلك أعلن الشيخ ولاءه للدولة وأكد على زهده في مسائل السياسة والحكم، الشيء الذي جعل العلاقة بين الزاوية وجهاز الدولة تستقر نسبيا بالمقارنة مع ما كانت عليه أيام الرشيد. فتفرغ الشيخ للعلم والتربية، وشكلت جهوده في هذا الجانب نقطة القوة في مشروع الناصريين. فقد دشن صرح حركة علمية وروحية وأدبية، استقطبت العلماء من كل حدب وصوب[2]، واستمر عطاؤها مع أبنائه وأحفاده وخلفائهم.

لقد ساهمت جهود الزاوية في عهد الشيخ ابن ناصر في إحداث صحوة علمية حقيقية في زمن كان فيه الناس يعانون من نقص العلم وقلة مراكزه وخور رجاله. فأعادت الزاوية الطلبة إلى مجالسهم وموائدهم العلمية، وحفزت همم رجال الفكر والأدب وحفزتهم على حمل أقلامهم وتسطير مصنفاتهم. فقد كرس الشيخ حياته كلها للتربية والتعليم والإصلاح الديني والاجتماعي، وعمل على نشر مبادئ طريقته الصوفية التي هي امتداد للطريقة الشاذلية الجزولية. فأقبل الناس عليه من مختلف الشرائح الاجتماعية، وتعددت الزوايا المتفرعة عن زاويته الأم في الأقطار المجاورة. وما هي إلا فترة وجيزة حتى بدأت معالم الإشعاع العلمي تنبعث من سماء درعة لتغمر أنوارها كل الآفاق المغربية. فتقاطر علماء العصر وأدباؤه على هذا المركز من أجل المشاركة في هذه الصحوة العلمية بالتدريس والإقراء والمناظرة. ومن أقدم العلماء الذين التحقوا بالزاوية الشيخ محمد بن سعيد المرغيثي (ت1089) الذي قدم إليها سنة (1051)، وشارك بعلمه الغزير ومعارفه الكثيرة في بلورة المشروع الناصري. ثم تعاقبت على هذه الزاوية وفود من العلماء والطلبة قصد أخذ العلم والورد والطريقة، وفي مقدمتهم أبو سالم العياشي (ت1090) وأبو علي اليوسي (ت 1102)، وعبد الملك التجموعتي (ت1118) وغيرهم. فأدركت الزاوية بفضلهم شهرة واسعة لم تدركها زاوية بعدها، وامتد صيتها إلى خارج المغرب، وتحصل لها ثراء كبير وتوسعت مرافقها العمرانية، وصار لها أحباس وأملاك وأنعام وعبيد وثروات طائلة[3].

---

(1) تنظر تفاصيل الصراع بين الزاوية والدولة في: الدرر المرصعة، ص: 164 و376.

(2) انتمى إلى الزاوية كبار علماء (القرن 11 هـ) التابعين للزوايا الأخرى(الدلائية و العياشية و غيرهما) أمثال المرغيثي والعياشي اليوسي والتجموعتي، وغيرهم.وقصدها الطلبة من الحواضر و البوادي المغربية الشمالية والجنوبية.

(3) محمد شداد الحراق: محمد المكي بن ناصر:تراثه العلمي و الأدبي.. ج1/ ص:45

واستمر إشعاع هذه الزاوية طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ووصل أوجه في خلافة الشيخ أحمد الخليفة (ت 1129) [1] الذي كان نعم الخليفة لوالده. فقد تسلم إدارة الزاوية مباشرة بعد وفاة الشيخ ابن ناصر سنة (1085). وكان هذا الأخير قد هيأ لولده ظروف هذا الانتقال قبل وفاته. حيث جمع الشيخ- في أيامه الأخيرة- أولاده جميعا، وقال فيهم كلمته: (يا أولادي إياكم أن تحدثكم أنفسكم أني فضلت أحمد عليكم، فإنكم كلكم أولادي، وإنما جاء هذا من عند الله، وأهل الله هم الذين أوقفوه قبل أن أزوج أمه) [2].

وواضح أن هذه العبارات كانت جزءا من استراتيجية الشيخ للحفاظ على استمرار مشروعه وضمان ولاء الأنصاريين له. ونلاحظ أنه قد أعطى لهذه الخلافة بعدا صوفيا / كراميا، باعتبار أن اختياره لولده (أحمد) كان خارجا عن إرادته، وأن هناك بواعث روحية تدخلت في توجيهه لاتخاذ هذا القرار. وبذلك استطاع الشيخ أن يحمي مشروعه من تمرد الأنصاريين من جهة، ومن معارضة أبنائه من ناحية أخرى.

وفي عهد أحمد الخليفة أصبحت الزاوية مركزا علميا كبيرا سواء من حيث بنياته التحتية أو من حيث عطاؤه ونشاطه. فقد تعددت مرافق الزاوية، واتسع فضاؤها، وتحسنت خدماتها الاجتماعية والتعليمية، وكثر الطلبة والعلماء بها. ومما يحكى في هذا الصدد أن أحمد الخليفة (زاد أشياء لم تكن في عهد والده... بنى الصومعة بنيانا رصيفا، والمدرسة، وجدد مسجد الخلوة تجديدا حسنا... وبنى تستا للتدريس جانبه عجيب. وبنى مسجدا خارج باب سجلماسة من زاويته، وحفر بئرا... وبنى لديه بيتا لغسل الموتى، وبنى مسجدا جامعا، وجعل فيه الخطبة بزاوية الفتح، ومسجدا آخر جامعا وأقام فيه الخطبة بزاوية البركة... وكل مسجد بمضاءته الجيدة، وحوانيته وبئره، وبنى بمسجد الخلوة حماما وجعل من يسخن الماء ليلا ونهارا، بحيث يجد مريد الطهارة ماء ساخنا متى أحبه وأراد. وبنى مسجدا آخر ومضاءته وبئره للنساء داخل زاويته، وخزانة للكتب...) [3].

وكان من نتائج هذا الجهد المبذول أن انتشر صيت هذه الزاوية في الآفاق، وتقاطر عليها العلماء والأعيان والطلبة، وانخرط في طريقتها الخاصة والعامة. فتكاثرت الزوايا الناصرية في كل مناطق المغرب، في القرى والحواضر، بل امتد إشعاع هذه الزاوية إلى خارج المغرب، خصوصا في شمال إفريقيا [4].

---

(1) ترجمته في رحلته (الرحلة الناصرية)، ط. حجرية بفاس 1320، و الروض الزاهر، ص: 290. والدرر المرصعة، ص: 157. وعبد الله الخليفي: الدرة الجليلة في مناقب الخليفة . تحقيق أحمد عمالك، رسالة مرقونة. كلية الآداب الرباط. ابن الطيب القادري: التقاط الدرر، ج 2 / 312. و محمد بن عبد الحي الكتاني: فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات ج2 / 88، المطبعة الجديدة. وأحمد بن خالد الناصري، طلعة المشتري... ج 2 / 17 ـ 125.

(2) الدرر المرصعة، ص: 58.

(3) الدرر المرصعة، ص: 59 ـ 60.

(4) تجاوز عدد الزوايا الناصرية في شمال إفريقيا 300 زاوية. انظر: M. Bodin, Archives berbères, VIII, p. 294.

ومن بين العلماء الأفذاذ الذين التحقوا بالزاوية وشكلوا دعامتها العلمية والأدبية: أحمد الجزولي أحزي (ت 1128)، وعبد الكريم التدغي(ت 1132) وإبراهيم السباعي (ت 1135) والحسين بن شرحبيل (ت 1143) ومحمد العلمي الحوات (ت 1161) وغيرهم.

وبعد وفاة الشيخ أحمد الخليفة سنة (1129) انتقلت المشيخة إلى ابن أخيه موسى بن محمد بن ناصر المكنى بأبي عمران، وامتدت ولايته من (1129 إلى 1142 ه). وعرفت هذه الفترة هزة عنيفة في كيان الزاوية بسبب الانقلاب الذي تزعمه أحد تلامذتها وهو الشيخ الحسين بن شرحبيل البوسعيدي (ت 1143) الذي فرض نفسه بالقوة شيخا للزاوية، وأخذ في تلقين الأوراد. فتدخلت أطراف كثيرة لحسم هذا النزاع. وكان المخزن طرفا حاسما، حيث استدعى المولى الشريف بن إسماعيل، الذي كان عاملا على الإقليم الدرعي، الطرفين المتنازعين، وانتهت المحاكمة لصالح موسى الناصري، وطرد ابن شرحبيل من الزاوية[1]. عرفت ولاية الشيخ موسى الناصري بعض الاستقرار بفضل مساندة المخزن ووصايته على الزاوية. فعادت أجواء العلم والتربية إلى فضاء الزاوية من جديد، ونشطت حركة التأليف والإبداع والتدريس، وذلك بزعامة أبناء الشيخ الجديد، وأهمهم الشاعر الأديب أحمد بن موسى (ت 1156)، وشقيقه الأديب والمؤرخ محمد المكي بن موسى (ت بعد 1184). وقد شكل الشيخ موسى وأبناؤه[2] تيارا جديدا في نشاط الزاوية، يتميز بغلبة الطابع الأدبي وسيادة الإبداع الشعري والتأليفي. وهذا ما شكل إضافة نوعية في نشاط البيت الناصري، خصوصا بعد رحيل جيل الرواد الأوائل الذين أرسوا دعائم الحركة الأدبية في رحاب الزاوية.

عمل الشيخ موسى الناصري على إتمام مشروع أسلافه، ومواصلة مسيرة العطاء العلمي والروحي والاجتماعي، وقد ساعده على ذلك تقربه من السلطان إسماعيل وتردده عليه في قصره أكثر من مرة. فاتسعت أملاك الزاوية ومداخيلها، وبدأت المظاهر المادية تطغى على هذا المركز العلمي، وأخذت الهمم والعزائم العلمية والأدبية تتراجع للظل ويتوارى أصحابها، وبرزت في الواجهة همم أصحاب الأطماع والطموحات المادية والامتيازات الاجتماعية.

وبسبب انصراف الأتباع إلى المسائل المادية بدأت أطماع المخزن تتجه نحو هذا المركز. فبعث الأمير الشريف بن السلطان إسماعيل قائده العلج عبد الرحمان مرجينة لنهب أموال الزاوية وإجلاء أهلها، حيث نهب ما يقارب (800) مثقال.

---

(1) انظر رسالة محمد الأسحاقي (زجر الداحي القاصر عن معارضة أبي عمران ابن ناصر) الدرر المرصعة، ص: 463- و مخ م و 1874 / د ص: 275،و فهرسة ابن أبي بكر الناصري مخ م و / 1443 / ك، ص: 370، والمختار السوسي / المعسول ج 18 / ص: 241 ـ 244. مطبعة النجاح الجديدة البيضاء،1380-1961،

(2) كان الشيخ موسى صاحب موهبة شعرية، كما كان لأبنائه إنتاج شعري وتأليفي غزير، سنتناوله بالتفصيل في المباحث المقبلة.

وبعد وفاة الشيخ موسى الناصري بدأت قضية الخلافة تبرز مرة أخرى على السطح، وعرفت هذه القضية مخاضا عسيرا داخل الأسرة الناصرية، انتهت بولاية الشيخ عبد الله[1] ابن محمد بن محمد بن ناصر (ت 1143)، لكنه تخلى عن المسؤولية بعد ثلاثة أشهر من ولايته لفائدة ابن أخيه جعفر[2] بن موسى (ت 1157)، ولا تذكر المصادر الأسباب الحقيقية وراء هذا التنازل سوى ما يتعلق بورع الشيخ عبد الله وزهده في الرئاسة.

وقد زامنت ولاية الشيخ جعفر الناصري فترة الصراع على الحكم بعد وفاة السلطان إسماعيل. وكانت فترة طويلة وصعبة دامت حوالي ثلاثين سنة، تخللتها الفتن السياسية والكوارث الطبيعية والأزمات الاجتماعية والاقتصادية. فنضبت مياه العلم، وخلت مجالس الإقراء والدرس، وانصرف الناس للبحث عن الأقوات، وتكاثرت الأموات. يقول محمد المكي بن ناصر عن هذه الفترة "ولما كان سنة 1152 وعم الغلاء، واشتد البلاء لاسيما على القطر الدرعي. فإنه أتلف من أهله كثيرا، وعفى من محاسنه قصورا، وبلغ السعر به مبلغا عظيما... وانعدمت الأقوات، وكثرت الأموات، في الشوارع والطرقات، وخلت دور كثيرة من الزاوية"[3].

كان لهذه الوضعية الصعبة تأثير كبير على نشاط الزاوية وأعمالها وعطاءات أبنائها. حيث فترت الهمم وخارت العزائم وعزف الناس عن الدراسة والتحصيل، وكان ذلك علامة على بداية مرحلة التحول في هذه المؤسسة، وإشعارا مبكرا بالتراجع الكبير الذي ستعرفه مسيرتها العلمية والتربوية والاجتماعية. فقد كان من قدر الشيخ جعفر أن يعايش هذا التحول الذي ساهمت فيه ظروف موضوعية لا حول له ولا قوة لمنعها أو الوقوف أمامها.

وبعد وفاة الشيخ جعفر الناصري سنة (1157) انتقل أمر رئاسة الزاوية إلى عمه الشيخ يوسف الناصري[4] الذي دامت ولايته أربعين سنة إلى حدود سنة (1197) وهي ثاني أطول مدة بعد ولاية الشيخ أحمد الخليفة (1085-1129). لكن شتان بين الرجلين وبين الزمنين. فعلى الرغم من المحاولات العديدة التي قام بها هذا الشيخ لإعادة هيبة الزاوية وسمعتها وتحريك العزائم والهمم من جديد لاستئناف العطاء والإنتاج والتربية والتعليم، فإن جهوده لم تصل إلى تحقيق كل طموحاته، وذلك بسبب الفتن السياسية

---

(1) ترجمته في الروض الزاهر (284)، والدرر المرصعة (233)،و الدرر الجليلة رقم 9،وطلعة المشتري 2 / 141.

(2) ترجمته في الدرر المرصعة (489)،و طليعة الدعة، ص: 17، وطلعة المشتري 2 / 147.

(3) طليعة الدعة، ص: 18.

(4) ترجمته في: عبد الله الخليفتي: الدرة الجليلة رقم 16، ص 184،و ابن عبد السلام الناصري (المزايا لما أحدث من البدع بأم الزوايا مخ خ ح، ص: 47 ـ 59 .و سليمان الحوات: الروضة المقصودة و الحلل الممدودة في مفاخر بني سودة، تحقيق عبد العزيز تيلاني، ج 2/ ص:(556)، مؤسسة ابن سودة، ط1415،1-1994 وفي: ثمرة أنسي في التعريف بنفسي / تحقيق عبد الحق الحيمر ص: 65 ـ 70،طبعة المجلس البلدي لشفشاون (1996)،،و أحمد الناصري: طلعة المشتري، ج 2 / 142 ـ 143.ومحمد الأخضر:الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية ص: 368-377

والكوارث الطبيعية والنزاعات الداخلية بين أفراد الأسرة الناصرية الذين تنافسوا على الأملاك والمداخيل والعائدات[1].

ولإخراج نفسه من هذا المأزق الخطير استنجد الشيخ بجهاز الدولة، وذهب لحضور حفل تقديم البيعة للسلطان سيدي محمد بن عبد الله سنة (1171) وربط علاقة متينة معه، وتبادل الطرفان الرسائل والمكاتبات. ومن بين ذلك ما ورد في رسالة السلطان إلى الشيخ (... محبنا في الله، السيد يوسف الناصري، وفقنا الله وإياكم لصالح الأعمال وبلغنا وإياكم المقصود والآمال، سلام عليكم ورحمة الله وأتم البركات والتوفيق المصاحب لكم في الحركات والسكنات... نحن وإياكم على المحبة التي لا يتزلزل مرصوصها، ولا يتأول منصوصها، وزودونا بصالح دعواتكم، ونجيح رغباتكم. فإننا لا غنى لنا عن بركاتكم) [2].

وكان من ثمار هذه العلاقة الطيبة بين المؤسستين، أن أصبح للزاوية نصيب من الهبات الملكية سنويا[3]. كما أنه بفضل الانتماء الناصري للسلطان، أخذت الزاوية في توسيع نفوذها وأملاكها، مستفيدة من التغطية الرسمية والمظلة الملكية. لكن هذه الحال لم تستمر طويلا، إذ بمجرد وفاة الشيخ يوسف سنة 1197، طفت الفتن على السطح من جديد وتصارع الأبناء[4] وتنازعوا على المناصب والامتيازات والمداخيل، فتدخل السلطان في الشؤون الداخلية للزاوية لفض النزاعات ومنذ ذلك الحين أصبحت الزاوية تحت وصاية المخزن، إلى درجة أن أصبح الملك يتدخل في تعيين شيوخها ورؤسائها[5]. وتعيين الملك للشيوخ يعني انتقاء الموالين المخلصين للسلطة وتهميش المناوئين. وبذلك أصبحت الزاوية مؤسسة خاضعة لتوجيه مؤسسة الملك وتابعة لإملاءاتها.

وبعد الشيخ يوسف تسلم إدارة الزاوية ولده علي بن يوسف بن ناصر (ت 1235) الذي عاصر السلطان سليمان، وكان بينهما اتصال وتواصل جسدته الرسائل والزيارات المتبادلة بين الطرفين، ومما جاء في رسالة للسلطان سليمان "... إننا نتشوف ونتشوق إلى ورودكم على حضرتنا العلية بالله. كما كانت عادة الأسلاف رحمهم الله، ولو أمكنا القدوم عليكم بأنفسنا لفعلنا، فالآن نؤكد عليكم مهما أمكنكم أن تقدموا علينا، فاعزموا به فإننا نحبكم..."[6].

---

(1) ابن عبد السلام الناصري: المزايا.. ص: 59 ـ 60.

(2) محمد المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية، ص: 32طبعة وزارة الأوقاف المغرب- سنة (1405 ـ 1985)،

(3) استفادت من عشرة قناطير من معدن الحديد سنويا: عبد العزيز الخمليشي: زاوية تمجروت و المخزن، ضمن: الرباطات والزوايا في تاريخ المغرب، ص: 142، منشورات كلية الآداب،سلسلة ندوات 69:إنجاز الجمعية المغربية للبحث التاريخي تنسيق:نفيسة الذهبي مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط1- 1997

(4) كان للشيخ يوسف الناصري 25 ولدا.

(5) محمد شداد الحراق: محمد المكي بن ناصر: تراثه العلمي والأدبي...، ص: 50.

(6) محمد المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية، ص: 32.

ب- الحركة العلمية والأدبية في الزاوية الناصرية

تركت الزاوية الناصرية بصمات واضحة في تاريخ المغرب الثقافي ووشمت الذاكرة المغربية بتراث علمي وأدبي حفيل، وقد شكل ذلك إضافة مهمة في سجلنا الثقافي. إذ تحركت هذه المؤسسة في أكثر من واجهة، وحملت مشعل العلم والتربية بحق وبكل مسؤولية، وعملت على ترميم بنيان الثقافة المغربية في زمن الجزر والردة الثقافية. فحركت الهمم والعزائم، وشجعت المواهب والإرادات، وعملت على إحياء أنفاس العلم والأدب، وقومت صرح التربية الروحية والعلمية في البلاد حتى استقام لها مشروعها الحضاري المتكامل، وانطلقت أنوارها في الآفاق مخترقة حواجز الجهل ومهتكة دياجي التخلف والتحجر. وقد استفادت تجربة الناصريين من تجارب الزوايا الأخرى، وشكلت امتدادا لمشاريعها العلمية والأدبية، خصوصا المشروع الحضاري الكبير الذي أرسى قواعده علماء الدلاء، والذي تم إجهاضه في أوج ربيعه وقمة عطائه. فجاءت الزاوية الناصرية كبلسم لمداواة جراحات الواقع الثقافي، ولمواساة كل ذي حساسية فكرية أو أدبية، ولاحتضان العقول المبدعة والقلوب النابضة والمواهب التواقة للإبداع والإنتاج والمشاركة في الفعل الثقافي.

ج- الشخصية الثقافية لشيوخ الزاوية وأدبائها

لقد وجد علماء العصر وأدباؤه في شخصية الشيخ محمد بن ناصر النموذج والمثل الذي تتعلق به كل القلوب والعقول، وهذا ما حرك قوافل العلماء لتحج زاويته، ولتتحلق حول مجالسه، ولتقتبس من أنواره، ولتنهل من معينه، ولترتوي بعد ظمإ طويل وجفاف قاس.

ظلت الزاوية الناصرية منذ منتصف القرن الحادي عشر،وإلى حدود نهاية القرن الثاني عشر للهجرة، منارا مشعا في الآفاق، هاديا كل طالب علم ومعرفة إلى سبيل الرشاد. وقد ساهم في تحقيق هذا الإشعاع عوامل كثيرة: أبرزها الشخصية العلمية المتكاملة لأبناء البيت الناصري الذين توارثوا العلم والأدب كما توارثوا الطريقة والمشيخة. فقد كشفت كتب الفهارس والتراجم عن التكوين العلمي في المؤسسة الناصرية، بما فيه من تنوع وتعمق وانفتاح وتميز، الشيء الذي فتح شهية عشاق موائد الفكر والأدب ليتزودوا بالزاد العلمي الذي كانت تبشر به وتدعو إليه وتكرسه.

كانت شخصية الشيخ محمد بن ناصر من الشخصيات الكبيرة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس وفرضت نفسها على مؤرخي المرحلة، فكان لها حيز مهم في كتب التراجم والتاريخ والمناقب والفهارس والرحلات. وإذا قمنا بتجميع ما قيل في هذا الرجل من أوصاف وتحليات، وبتتبع ما ورد عن سيرته ومكوناته العلمية، علمنا مقداره العلمي وشأنه وجلالة قدره. فقد كان لا نظير له في أهل عصره، فقها وعربية ولغة وحديثا وسيرة. وميزانا وعروضا وحسابا وفرائض وأصولا وكلاما وبيانا وتفسيرا وتاريخا

وأديا، ولاسيما علم التصوف، يستحضر القاموس كله... وكانت له عارضة قوية في الفقه"[1]. ومن خلال هذا الجرد المفصل لمدركات الشيخ ومعارفه ندرك موقعه العلمي، فهو شخصية مشاركة ذات ثقافة موسوعية، نموذج للمثقف المغربي التقليدي الذي انفتح على كل العلوم والمعارف. ويؤكد على هذه الموسوعة تلميذه المخلص أبو علي اليوسي (ت 1102) يقول في ترجمته لشيخه "كان رحمه الله مشاركا في فنون العلم، كالفقه والعربية والكلام والتفسير والحديث والتصوف"[2]. ويزيد اليوسي:"...قرأت عليه التسهيل وجملة من مختصر خليل والتفسير والمدخل لابن الحاج والإحياء للغزالي وجزءا من البخاري والشفا وطبقات الشعراني"[3].

وكان الشيخ يتميز أيضا بقوة الذاكرة وبملكة الحفظ، فقد أدلى تلميذه أبو سالم العياشي بشهادته في حقه قائلا: "حضرت مجالسه في كثير من العلوم،فقها وتفسيرا ونحوا وحديثا،عديم النظير في اللغة العربية، ويحفظ التسهيل عن ظهر قلب"[4] و"يستحضر القاموس كله"[5].

فهذه الشخصية المتكاملة الموسوعية حظيت باحترام العلماء والأدباء والفقراء على حد سواء، وكانت منهلا لكل راغب، وملاذا لكل قاصد.

وإذا تأملنا الجرد السابق لمعارف الشيخ نلاحظ الحضور البارز لمادة الأدب من خلال مشاركته في علوم اللغة والعروض والأدب. وهذا ما يعني احترام المؤسسة الناصرية لمادة الأدب واعترافها بها كمكون أساسي من مكونات الشخصية العلمية لكل مثقف. وكان من شأن هذا الاعتراف الرسمي بمادة الأدب في مؤسسة الزاوية أن أصبح للأدب شأن، ولأهله مكانة أو موقع لا يقل عن موقع أصحاب الفقه والتصوف والحديث وغيرها من العلوم الشرعية. وهكذا نلاحظ أن الأدب كان يزاحم غيره من الفنون ليفرض وجوده ضمن مقررات الدراسة في حرم الزاوية، مما يدل على انفتاح هذه المؤسسة وتحررها من وصاية الفكر المتزمت.

ولاشك في أن انفتاح المؤسسة على مادة الأدب، شعره ونثره، يمثل استمرارا لمسيرة الزاوية الدلائية التي كسرت حاجز الحصار الثقافي الذي مارسه الفقهاء، وأعطت للكلمة الشعرية حقها في الحياة على لسان الشعراء وفي دواوينهم ومجالسهم ومكاتباتهم.

ويمكن اعتبار المدرسة الدلائية النموذج الذي استلهمه شيوخ الزاوية الناصرية، والمثال الذي تأسوا به في الجمع بين علوم الدين وفنون القول، ولعل هذا من بين الأسباب التي جعلت التواصل قائما بين كبار

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 350.

(2) فهرسة اليوسي، مخ م و 1838، ضمن مجموع.، ص: 157

(3) م. نفسه

(4) أبو سالم العياشي، اقتفاء الأثر بعد ذهاب أهل الأثر، تحقيق: نفيسة الذهبي، ص: 149، منشورات كلية الآداب، الرباط،، 1996،

(5) الدرر المرصعة:ص350

علماء الدلاء وبين شيوخ الزاوية. فأبو علي اليوسي كان يتردد باستمرار على شيخه ابن ناصر، وينشده بعض أشعاره، ويبادله الشيخ شعرا بشعر. وفي هذا السلوك ما فيه من تشجيع على الإبداع وفتح لمجال القول الشعري، وإعطاء لرخصة السياحة في عوالمه الجمالية. كما أن العلاقة بين الشيخ ابن ناصر وشيوخ الدلاء كانت مبنية على أساس الهم المشترك والاحترام المتبادل،وقد تمخض عن ذلك تبادل المراسلات والقصائد. من ذلك ما ذكره صاحب الدرر عن أبي محمد الشرقي بن أبي بكر..كانت بينه وبين الشيخ أبي عبد الله بن ناصر مكاتبات ومراسلات"[1]. وكان للشيخ ابن ناصر أشعار يخاطب بها بعض شيوخ الزاوية الدلائية[2]. وقد بادلوه شعرا بشعر. وكانوا يكنون له كل الاحترام.ولما توفي نعوه بمراثي تؤكد مدى حبهم وتقديرهم له[3]. وقد نظم أحد أعلام الدلاء قصيدة (سلسلة الأنوار)، وهو محمد بن عبد الله البكري الدلائي، وهي تتعلق بالسلسلة الناصرية الشاذلية الجزولية، وأثنى فيها على الشيخ ابن ناصر وعلى شيوخه وسنده. ومنها قوله: [الطويل]

بحرمة أقطاب الوجود بقطبهم	بسلسلة الأنوار جمع المشيخة
أمولاي بالتحرير صالح درعة	محمد لمجل ناصر حبر سنة[4]

ولم يكن لأبناء الشيخ وحفدته اختيار سوى اقتفاء آثار المؤسس الأول لهذا المشروع، فأغلبهم كان من أصحاب الفكر والقلم والإبداع. وتشهد مصنفاتهم ومقيداتهم على ما كانوا عليه من علم ومعرفة وإنتاج. وبفضل مشاركتهم الواسعة ومزاحمتهم لعلماء وأدباء الفترة ضمنت الزاوية تربعها على كرسي الريادة العلمية والأدبية زمنا ليس باليسير. وتشهد المراسلات والمراجعات والمقيدات والمصنفات على الشخصية العلمية المتكاملة لأدباء البيت الناصري.

ومن الشخصيات العالمة في الزاوية الناصرية الشيخ الحسين بن ناصر (ت1091) وهو أحد الأعمدة الصلبة التي قام عليها المشروع الناصري. كان عالما مشاركا في مختلف الفنون. أخذ العلم على أخيه الشيخ محمد بن ناصر، قبل أن يرحل إلى الزاوية الدلائية لاستكمال دراسته وتعميق معارفه وتوسيع تحصيله العلمي. يقول أحمد أحزي في ترجمته: "قرأت عليه في صغري الكراريس والرسالة والجرومية والألفية، وحضرت مجالسه إلى أن ارتحل من بلدهم إلى الزاوية الدلائية صدر أربعة وستين بعد الألف"[5]. إلا أن هذا

(1) م نفسه،ص:289

(2) م نفسه،ص393

(3) م نفسه،ص:424-426

(4) محمد المكي بن ناصر، الروض الزاهر،ص:210

(5) قرى العجلان،ص 24

العالم لم يخلف – فيما يبدو– سوى فهرسته والتي ضمنها بعض أبياته الشعرية التي تكشف عن ميولاته الأدبية، منها قوله إثر سفره في رحلة حجازية: [الطويل]

حللنا بواد للمداكيك ينسب ... فهيج لوعة تذيب وتشحب
فقلت ونار البين قد توقد حزنها ... حبيبي رسول الله أحلى وأعذب
هنيئا لنا إذ صرنا أهلا لوفده ... تزاح به عنا الكروب وتذهب
هنيئا لنا نلنا السعادة والمنى ... بوفد على الحبيب المقرب[1]

وقوله في الاشتياق إلى شقيقه الشيخ محمد بن ناصر: [الطويل]

أيا راكبا إما عرصت فبلغن ... شقيقي من (دارا) البهي محمدا
وقولا له يا ثمرة القلب إنني ... أسير ذنوبي أورثتني تمردا
فمن بدعوة بنيل سعادة ... وإلا أراني صرت فحما مخلدا[2]

ويعد أحمد الخليفة أحد رجال العلم الكبار في عصره، لما عرف عنه من مشاركة واسعة في مختلف العلوم والفنون، فقد تصدر للتدريس بالزاوية، ولتلقين الأوراد وتربية المريدين. وهذا ما دفع بالعديد من العلماء وطلبة العلم إلى التوجه إلى الزاوية للاستفادة من علم هذا الرجل فقد اجتمع في حياته في مدرسة الزاوية، ثلاثمائة من أستاذ وعالم ومتعلم وطالب[3]. وإلى جانب اهتمامه بالتدريس والتربية وتلقين الورد للفقراء، فقد كان الشيخ أحمد مولعا بالكتابة والتدوين والتأليف، وكانت له مراسلات ومكاتبات مع عدد من علماء عصره وأدبائه. واستطاع، بفضل شخصيته العلمية، أن يربط علاقات متينة مع معاصريه من مختلف المناطق المغربية، وهذا ما ساهم في توسيع المد الناصري في المجتمع المغربي.

ومن العلامات الدالة على شخصيته العلمية أنه كان مولعا باقتناء الكتب وانتساخها على طريقة والده. وبذلك عمل على إنماء رصيد الخزانة الناصرية من الكتب.فقد ذكرت المصادر أنه اشترى بمصر في آخر حجاته مائة مثقال من الكتب، ولم يكن يمنعها من مستحقيها. وثبت عنه أنه كان يضطر لاستلاف المال لاقتناء الكتب. من ذلك ما أورده ابن عبد السلام الناصري أن الشيخ في حجته الأخيرة تسلف من الشرايبي

(1) فهرسة الحسين بن ناصر:ص:34-35
(2) م نفسه،ص:37
(3) الروض الزاهر،ص:293

الفاسي ساكن مصر آلافا من المثاقيل، فاشتراها كلها كتبا[1]. واشترى بمكة نسخة من صحيح البخاري؛ النسخة اليونينية[2]، بتسعين دينارا. وجدد منها نسخة من ثلاثين جزءا بخط مغربي، وهو أول من أدخلها المغرب[3]. وحتى يحافظ على هذا الرصيد الهام من الكتب ضبط الشيخ إجراءات الإعارة[4]، وميز بين الكتب بعلامات تحدد حقوقها المعرفية[5]. كل ذلك يكشف عن البعد الثقافي في شخصية الشيخ أحمد الخليفة. ولم يكن هذا الاهتمام الكبير بالمسألة الثقافية إلا ثمرة للتكوين العلمي العميق الذي تلقاه الخليفة، فقد أخذ عن أبيه وحضر عليه في التفسير والحديث والعربية وأصول الدين وغير ذالك. وعن الإمام أبي سالم العياشي سمع منه الصحيح وأجازه فيه وفي غيره. وعن الشيخ أبي عبد الله محمد بن فتوح التلمساني وعن الفقيه أبي العباس الجزولي. ورحل إلى المشرق فأخذ عن الملا إبراهيم بن حسن الكوراني وأجازه. وبمصر عن الشيخ العناني، وعن أبي العز بن أحمد العجمي. وأجازه أيضا عبد الله ابن سالم البصري. وأشياخه بالإجازة من أهل الشام والحجاز يطول تتبعهم[6].

ومن الشخصيات العلمية البارزة بالزاوية الناصرية الأديب عبد الله بن محمد بن ناصر (ت1091) وهو من كبار أساتذة الزاوية وأحد اللغويين. كانت له عارضة قوية في مسائل اللغة والنحو، بحيث كان يسميه والده سيبويه. كما كان له اهتمام بالعلوم الفقهية والحديثية والقراءات، ومن مؤلفاته مصنف في القراءات وروايات القراء[7]. وتقاييد كثيرةلو جمعت لكانت مجلدا مستقلا[8]. كما كان له ميل إلى الأدب وإلى إبداع الشعر، وبصفة خاصة المنظومات الفقهية.

أما الأديب علي بن محمد بن ناصر(ت1118). فهو من أبناء الشيخ ابن ناصر ممن استهواه الأدب، شعره ونثره، وكانت له مشاركة في مجال الإبداع الشعري، وبصفة خاصة في صناعة المنظومات الفقهية والتقاريظ. ومن أشعاره قصيدته الطريفة في غرض الهجاء، وهي مرتبة على حروف المعجم: [الطويل]

---

(1) المزايا...ص31

(2) ما تزال هذه النسخة موجودة و حاملة لخاتم الملكية جاء فيه: ملك لله تعالى بيد أحمد بن ناصر كان الله له بمكة المشرفة بثمانين دينارا ذهبا، انظر:مخ م و:481/ قف

(3) المزايا..ص:18

(4) جعل للخزانة موظفا يسمى 'الزمام' يتعهد الخزانة ويجمع في نهاية السنة ما في أيدي الطلبة من كتب. انظر: ابن عبد السلام الناصري،المزايا...ص46.

(5) الدرر المرصعة ..ص:60

(6) م نفسه،ص:63

(7) مخ خ تمكروت الناصرية رقم 1530 ضمن مجموع

(8) الدرر المرصعة،ص:232

أكبر ما قد كنت في السر أكتم	لأن لسان الحال عني يترجم
بدوت وما قد كنت أعرف حاضرا	وسكنى البوادي لا يحل ويحرم
تكلفت سكناها وكان ضرورة	وفي باطني أمر به الله يعلم[1]

أما الجيل الثاني من أبناء البيت الناصري فقد اتجه نحو الأدب ومال إلى الإبداع الشعري نظما وتذوقا. ويحتل الشيخ موسى بن ناصر (ت1142) موقع الزعامة في هذا التيار. فقد كان مهووسا بالشعر مكثرا من قرضه مجيدا في نظمه. فخلف رصيدا شعريا مهما يعكس مستوى الحضور الشعري في ثقافة الأديب الناصري. ومن أشعاره البديعة قوله في الوصف: [الكامل]

ضحك الزمان وأشرقت أيامه	والبدر حل بأسعد لم تعهد
وبدا الربيع بوجهه متبسما	بضواحك من نرجس وزمرد
وتبسمت خضر الرياض وزهرها	من أبيض ومعصفر ومورد[2]

انتقلت هذه الموهبة بالوراثة إلى بعض أبنائه، فكان منهم من وجد في الشعر ضالته وهواه. وأخص بالذكر ولديه أحمد بن موسى (ت1156) ومحمدا المكي بن موسى (ت بعد 1184).فقد كان الأول أبرز أديب في الزاوية بعد والده. وكان له مشاركة مهمة في مجال الشعر، ويمكن اعتباره شاعر الزاوية الأول. يتميز شعره بمستواه الأسلوبي الرفيع وبجمال صوره وتعابيره وبتنوع مواضيعه. ومن شعره قوله: [الكامل]

ودعت من أهوى فلما أن نأى	أنكرت قلبي إذ غدا مشطورا
فطفقت أركض خلفه فإذا النوى	بالسمهرية ردني مقهورا
رفقا بمهجة مدنف يا مالكي	إن النوى عهدي به مقصورا[3]

أما شقيقه محمد المكي فقد اختار المشاركة العلمية في الكثير من العلوم والفنون، وركز كثيرا على مجال الرواية والتأريخ والتوثيق. وبفضل هذه الميول العلمية، تعاطى للتأليف والتصنيف. وتعد كتبه وتصانيفه ودواوينه النثرية أهم المصادر التي جمعت تراث البيت الناصري[4].

---

(1) م نفسه،ص:279

(2) الروض الزاهر، ص:363

(3) الرياحين الوردية، ص:55 مخ م و 1864/ د ضمن مجموع

(4) لصاحب هذا الكتاب دراسة جامعية تناولت بالتحليل الأعمال التاليفية و الإبداعية لهذا العلم. انظر:محمد المكي بن ناصر الدرعي،تراثه العلمي و الأدبي: تصنيف ودراسة. رسالة جامعية بإشراف الدكتور عبد الله المرابط الترغي، بكلية الآداب بتطوان 1998

ويختتم القرن الثاني عشر بأوج نشاط أحد أكبر العلماء الناصريين، وهو الأديب والرحالة والفقيه المخضرم محمد بن عبد السلام الناصري[1] (ت1239).فقد جمع بين نشاط التدريس وفعل التأليف. وكان ذا علم غزير، بحيث أخذ عن طائفة من أعلام العصر،"حضر في فاس مجالس محمد بن قاسم جسوس، ومحمد التاودي بن سودة، ومحمد بن الحسن بناني، وإدريس بن محمد العراقي، وأبي العباس الشرابيي الذين أجازوه إجازة عامة، كما أجازه أيضا محمد بن أحمد الحضيكي السوسي، وأحمد بن محمد الورزازي التطواني، ومحمد بن أبي القاسم السجلماسي"[2]. ومن الاهتمامات العلمية للشيخ ابن عبد السلام الناصري نظم الشعر الوعظي. ومن نماذجه، قوله: [لبسيط]

لله في الخلق ما اختارت مشيئته	ما الخير إلا الذي اختاره الله
إذا قضى الله فاستسلم لقدرته	ما لامرئ حيلة فيما قضى الله
تجري الأمور بأسباب لها علل	تجري الأمور على ما قدره الله[3]

د- حركة التدريس والتكوين العلمي

نشطت عملية التدريس في مدرسة الزاوية، وفتحت أعين الطلبة وعقولهم على مختلف العلوم والفنون. وهذا ما يشير إليه الشيخ الحسين بن ناصر (ت 1091) في حديثه عن مقروءاته التي تلقاها من شقيقه الشيخ الأكبر يقول: "ختمت على الشيخ الشقيق شمس المعارف سيدي محمد بن ناصر مختصر خليل بن إسحاق ست مرات، والرسالة مرة، والتسهيل لابن مالك خمس مرات، وشرحه لابن عقيل مرتين، والأول من المرادي مرة، وكافية ابن الحاجب، وشرح الرضى الشريف مرة، واليدوني مرة، والكراريس كذا مرة، والخزرجية ثلاث مرات، وابن عطية على الفرائض مرتين، والقلصادي مرتين،والصغرى للسنوسي وشرحه عليها ثلاث مرات، والجزائري وشرح السنوسي عليه مرتين والحوضي وشرح السنوسي عليه مرتين، والكافي في علم القوافي مرة، والمقدمة وشرح المؤلف عليها مرتين، والألفية لابن مالك ثلاث مرات، والجرومية والمكودي عليها ثلاث مرات، وابن عباد على الحكم مرتين، وبعض الإحياء للغزالي، وسلاح المؤمن، وبعض الترغيب والترهيب، والتمهيد لابن عمرو بن عبد البر. وختمت عليه البخاري زهاء ست مرات، ومسلما مرة، وسمعت عنه مواضع من إيضاح أبي علي الفارسي، ومن الجمل للزجاجي، ومن

---

(1) تنظر ترجمته مفصلة في:مقدمة تحقيق المزايا فيما أحدث من البدع بأم الزوايا لمحمد بن عبد السلام الناصري تحقيق ودراسة:عبد المجيد خيالي ص(8 – 34)دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط 1 2003 –1423

(2) محمد الأخضر،الحياة الأدبية في المغرب...ص:368

(3) طلعة المشتري ج2/ 165

كتاب سيبويه، وتذكرة الصميري، ومفصل الزمخشري، وقرأت عليه جل جمع الجوامع (للسيوطي)[1] وبعض الجامع الصغير والجامع الكبير، ونصف ختمة (كهيعص) إلى (من الجنة والناس) برواية ورش وقالون أداء وتفسيرا وإعرابا. وكفاية المتحفظ نحو من خمس مرات، والفصيح، وموطأ مالك، وابن المرحل، وتهذيب البرادعي إلى النكاح، وبانت سعاد، ولامية العرب[2].

هذه اللائحة الفهرسية مهمة في استجلاء الصورة الحقيقية للتكوين العلمي في مدرسة الزاوية. كما أنها مفيدة في تحديد الاختيارات العلمية التي تأسس عليها المشروع الثقافي للزاوية الناصرية. ولاشك في أن الاهتمام بالعلوم الدينية يطغى على هذا الجرد، ويتلوه الاهتمام بالمسائل اللغوية والنحوية، ثم يأتي الأدب في المرتبة الثالثة. والذي يمكن ملاحظته من خلال عناوين هذه المواد المدرسية أن التكوين العلمي في برنامج الزاوية تميز بالتفتح والتحرر من وصاية العقلية الصوفية كما هو الشأن في بعض المراكز الثقافية الأخرى. لم يكن الاهتمام بالعلوم الشرعية ليصرف مدرسي الزاوية عن الاهتمام بعلوم اللغة والعروض والأدب وغيرها. وهذا الاختيار يدل على سيادة تصور ناضج ومتطور لمفهوم الثقافة. فالانفتاح على مختلف المعارف والعلوم يزيد من مدركات الطالب، ومن سعة ثقافته، مما يكون سببا في إغرائه وتشجيعه على تعاطي للعلم وطلب التحصيل. لأنه كلما تحرر العلم من الوصاية المتزمتة والتوجيه الجامد إلا وكان الإقبال على العلم تلقائيا ومكثفا.

وإذا أضفنا إلى هذا التنوع المعرفي والتفتح العلمي وجود كبار علماء الفترة ورموز الفكر والأدب ضمن الفريق التربوي بمؤسسة الزاوية، ندرك حجم الإشعاع الذي سيكون لها، ومستوى الاستقطاب الذي ستمارسه في المجتمع المغربي. فقد التف حول الشيخ ابن ناصر خيرة علماء عصره أمثال والمرغيثي (ت1089) وأبي سالم العياشي (1090) وعبد الملك بن محمد الروداني (ت 1094) والحسن اليوسي (ت1102) ومحمد بن أبي الفتوح التلمساني (ت 1112) وعبد الملك التجموعتي (1118) وأحمد بن عبد القادر التاستاوتي (ت1127). هذا بالإضافة إلى أبناء الأسرة الناصرية كالشيخ الحسين بن ناصر وعبد الله بن ناصر (ت 1091) وعلي بن ناصر (ت 1109) وأحمد الخليفة (ت 1129).

وبعد هذه الكوكبة النيرة الرائدة، توافد على الزاوية علماء آخرون لمشاركة من سبقهم فضل التدريس والدراسة بهذا المركز العلمي، ومنهم أحمد أحزي الهشتوكي (ت 1128) وإبراهيم السباعي (ت 1135) وإدريس المنجرة (ت 1137) والحسين بن شرحبيل البوسعيدي (ت 1143) ومحمد الحوات العلمي (ت 1161) بالإضافة إلى أبناء الأسرة الناصرية كالشيخ الأديب موسى بن محمد بن ناصر (ت

---

(1) كتاب (جمع الجوامع) ينسب لابن السبكي (ت 769) ولعل نسبته للسيوطي تحريف من الناسخ.

(2) فهرسة الحسين بن ناصر، ص: 1 ـ 2.

1142) وأبنائه محمد بن موسى بن ناصر (ت 1138) وأحمد (ت 1156) وجعفر (ت 1157) ومحمد المكي (بعد 1184). ثم برز بعدهم الشيخ يوسف الناصري (ت 1197) ومن تبعه من أبنائه.

وكان لهذا التجمع العلمي تأثير إيجابي على القرائح والمواهب والملكات. إذ تحركت فيه العقول وتزاحمت فيه الفنون وانسابت فيه الأقلام إبداعا وتأليفا وتصنيفا. فتقاطر أعداد من الطلبة من كل فج عميق على هذا المنهل العذب، ويمم كل عاشق للعلم والمعرفة وجهه ومطيته شطر الزاوية[1]. فقد كان طالب العلم محفوفا بخيرة علماء العصر، منفتحا على مختلف المعارف، ينهل من الينابيع الصافية للثقافة العربية الأصيلة، يغذي فكره بأحسن ما أنتجه عباقرة الفكر العربي والإسلامي في مجال اللغة والأدب. وهي حظوة كاد ينفرد بها طلبة العلم بالزاوية الناصرية دون غيرهم تقريبا في المراكز العلمية الأخرى في مختلف جهات المغرب، حتى وإن كانت من المراكز العريقة مثل مدينة فاس، إذ أن معظم المؤلفات المذكورة التي سجلها الحسين بن ناصر في فهرسته، من ضمن مقروءاته في النصف الثاني من القرن الحادي عشر الهجري، قد انقطع تدريسها في فاس مثلا، منذ بداية القرن التاسع الهجري[2].

ولتوفير الشروط الضرورية لطلب العلم والآليات الأساسية لإنجاح العملية التعليمية عمل شيوخ الزاوية على إيجاد المرافق الأساسية لتنشيط الفعل الثقافي داخل الزاوية وتحريك دواليبه وتحفيز رجاله. فبدأ التفكير مبكرا في إنشاء خزانة للكتب لتلبي حاجات المتعلم من المصادر الأساسية في التكوين العلمي، ولتشجيع الطلبة على التحصيل والبحث والإقبال على العلم والمعرفة.

لقد بدأ مشروع الخزانة الناصرية مع جهود الشيخ ابن ناصر الذي كان شغوفا بالكتب، مولعا بجمعها. بل إنه كان يجعلها من أولوياته في بناء مشروعه العلمي. وهذا ما يدل على النضج الفكري الذي تميز به الشيخ، كما يدل على أن الزاوية الناصرية تأسست على العلم وطلب المعرفة وليس على التربية الروحية والأعمال الاجتماعية فقط.

لقد حظي الكتاب في الزاوية الناصرية باحترام شديد، وتصدر كل الأولويات والاهتمامات، وبذل شيوخ الزاوية من أجله كل طاقاتهم المادية، واستغلوا كل مناسبة للظفر به. وراهنوا على علاقاتهم الشخصية والعلمية لدعم مؤسستهم برصيد من المؤلفات العلمية. فكان الكتاب أعز مطلب في تلك المؤسسة النائية المتاخمة للصحراء. ولذلك نجد الشيخ يؤثره على نفسه، إذ يحكى عنه أنه لما أهدى إليه أحد تلامذته حصيرا ليتخذه فراشا لنومه. فضل الشيخ أن يجعله بساطا يضع فوقه كتبه لحمايتها من الرطوبة والتلف[3].

---

(1) قدر محمد المكي عدد الطلبة والأساتذة بحوالي (ثلاثمائة طالب من أستاذ وعالم ومتعلم)، الروض الزاهر، ص: 293.

(2) بوشتى السكيوي: ظاهرة الشروح الأدبية بالمغرب...القسم الأول،ص:189

(3) الدرر المرصعة، ص: 342.

ولعل مثل هذا الحرص هو ما دفع مارسيل بودان M.BODIN إلى القول بأن الشيخ أصيب بحمى الكتب[1].

وتمثل هذا الحرص الشديد في تنشيط عملية النسخ داخل المؤسسة، وتكليف فريق من الطلبة بهذه العملية، بل إن الشيخ نفسه شارك في هذه العملية، فقد نُسخ بيده الكريمة عدة كتب، منها القاموس المحيط والقاموس الوسيط، والمرادي على التسهيل، ونوادر أبي علي القالي، وبعض العقد لابن عبد ربه[2]. ومن جملة الكتب التي عمل على نسخها بنفسه كتاب الأمالي لأبي علي القالي[3].

وغير خفي ما لهذه الكتب من قيمة علمية وأدبية ولغوية، مما يدل على الخلفية العلمية الموجهة للحياة الثقافية في الزاوية الناصرية. فالأدب حاضر بقوة في كل موقع ونشاط، حاضر في البرامج الدراسية وحاضر في المقررات والكتب المتوفرة بالمؤسسة، ولم يكن الاهتمام به عرضيا أو هامشيا، بل كان جزءا من المشروع الثقافي الناصري. ويؤكد على هذا الرأي سعي الشيخ ابن ناصر إلى امتلاك كل كتاب أدبي في ملك أحد تلامذته أو أقرانه من العلماء. فقد كان يتتبع أخبار الأدباء والمؤلفين، ويراسلهم من أجل الحصول على نسخ مما ألفوه أو مما توفر لديهم من كتب. وهكذا نجده يراسل تلميذه اليوسي بخصوص كتابه "زهر الأكم" قائلا: "وإن أنت أتممت كتاب الأمثال الذي أنت في تأليفه منذ سنين، فابعث إلينا منه بنسخة[4]. ويراسل الشيخ أحمد ادفال كي يعيره بعض الكتب اللغوية كشرح المرادي على التسهيل، وشرح الشمني على مغني اللبيب[5].

كل هذه النصوص تؤكد على أن الشيخ ابن ناصر بدأ مشروعه على أساس علمي خالص. بل يمكن اعتبار نشاطه في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ المغرب، وفي تلك المناطق النائية، نوعا من البطولات والإنجازات الخارقة التي استطاع بها تغيير معالم المنطقة من الناحية العقلية والدينية، بل استطاع بها تحقيق طفرة نوعية في مجال الثقافة في البلاد المغربية، الشيء الذي جعل الأدباء والعلماء وطلبة العلم يستهينون بالحواجز الجغرافية والظروف الطبيعية القاسية من أجل التواصل مع هذا المركز العلمي الشامخ. فهذا الثراء العلمي جعل الصعاب تهون في أعين عشاق العلم والمعرفة، فتقاطروا فرادى وجماعات، بل إن من العلماء من أراد أن يشارك في هذه النهضة العلمية ببعض الكتب لينال الفضل والثواب. فكان من العلماء من أهدى للشيخ ما لديه من كتب ودرر علمية يقول ابن عبد السلام الناصري في هذا الصدد "ثم إن الإمام أبا

---

(1) M. Bodin, Archives Berbères VIII, p. 273

(2) الدرر المرصعة، ص: 342، الروض الزاهر، ص: 192.

(3) محمد المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب، ص: 24.

(4) محمد المكي: إتحاف المعاصر برسائل الشيخ ابن ناصر مخ خ ح 5491، ص: 2.

(5) م. نفسه، ص: 8.

زيد عبد الرحمان المكناسي، أهدى لشيخه ابن ناصر المذكور، نسخة عتيقة رباعية من ثمانية عشر جزءا،... ثم تنافس تلامذته اليوسي والتجموعتي والعياشي وأبو الحسن علي المراكشي في ذلك[1].

هذا الحرص الشديد على بناء صرح هذه الخزانة الرائدة، ظل هاجسا يراود كل الشيوخ الناصريين الذين تداولوا رئاسة الزاوية، فقد أصبح تقليدا علميا أصيلا في تاريخ مؤسستهم. فالاهتمام بالكتب تحول إلى هاجس وتقليد علمي في طقوس الزاوية. فالشيخ أحمد الخليفة أنفق مالا كثيرا لاقتناء الكتب، خصوصا في رحلاته للحج. فقد كان يعود محملا بزاد علمي وفير[2] تدعيما للنشاط التعليمي وتقوية للتكوين الثقافي بالزاوية.

واستمر هذا الحرص على اقتناء الكتب وانتساخها وتطعيم الخزانة بها مع ولاية الشيخ موسى الناصري الذي عمل بوصية سلفه[3] فزاد في رصيد الخزانة بالاقتناء والانتساخ. وقد اعتنى بصفة خاصة بالكتب الأدبية لشغفه الكبير بالأدب تذوقا وإبداعا. فكان صاحب الفضل في توفير كتاب (أزهار الرياض في مناقب عياض) للمقري[4] وغيره من الكتب. وكان كلما سافر إلا وعاد إلى الزاوية محملا بالكتب ليوفر للطلبة أمهات المصادر، وكل ما يحتاجونه من مادة علمية.

وشارك علماء الزاوية وأتباعها في هذا المشروع العلمي الكبير، فأضافوا خزاناتهم إليها ليزيدوا من رصيدها، وليدعموا نشاطها الثقافي حتى أصبحت من أكبر وأعظم الخزانات المغربية. ومن العلماء الذين شاركوا في هذه العملية العلامة أحمد بن إبراهيم السباعي، وأحمد أحزي، وعلي الدمناتي[5].

كانت هذه الأرضية الخصبة وهذه المعطيات مشجعة على ممارسة فعل التدريس والتلقين والتكوين الثقافي في مدرسة الزاوية، وقادرة على خلق مناخ علمي وفضاء مناسب للتلقي والتحصيل والإقبال على حلقات الدرس والإقراء. فغصت المجالس بالطلبة والمتعلمين كما غصت جنبات الزاوية بالفقراء والمريدين، وكان هذا الإقبال الكبير إرهاصا حقيقيا لحركة علمية مثمرة ومنتجة كان لها أثر واضح في الساحة الثقافية بالبلاد، بالنظر إلى عدد المتخرجين من هذه المدرسة، وباعتبار المستوى العلمي الرفيع الذي حصل عليه كل متخرج.

والحديث عن حركة التدريس والتكوين يدعونا لإلقاء نظرة على المناهج التعليمية المتبعة في مدرسة الزاوية. والذي يمكن قوله في هذا الموضوع أن الطرق المتبعة في حلقات الدرس قد طغى عليها عنصر المحافظة والتقليد والبساطة. وهو المنهج القائم على الحفظ والتلقين والشرح وحل المشكل من الكلام

---

(1) المزايا بما أحدث، ص: 18.

(2) قيل إنه اشترى بمصر في آخر حجاته مائة مثقال من الكتب.

(3) كان أحمد الخليفة قد أوصى قبل مماته بحفظ الخزانة ورعايتها، انظر:الناصري: المزايا...، ص: 46.

(4) الروض الزاهر، ص: 359.

(5) محمد المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية، ص: 25 ـ 26.

والاقتصار على الظواهر دون الإبحار في عوالم التأويلات والمناقشات والمدارسات النقدية. فقد كانت هذه الطريقة التعليمية مناسبة لتلك الظرفية الحرجة من تاريخ المغرب الثقافي التي تميزت بالعزوف عن العلم ومجالسه وتفشي الجهل ومظاهره. كما أنها مناسبة لتلك البيئة على المستوى السوسيو- جغرافي،من حيث سيادة اللهجات البربرية، والانعزال وراء الجبال في أحضان الصحراء. كل هذه العوامل الموضوعية، كانت تتطلب التعامل برفق مع المتعلم واستدراجه إلى مجالس الدرس بحكمة دون تعسير أو تنفير، وتلقينه العلم والمعرفة بما تيسر من الوسائل والطرق والأساليب. وقد كان شيوخ الزاوية وأساتذتها على علم بالواقع الاجتماعي المحيط بهم، فحاولوا تكييف المناهج التعليمية مع معطيات هذا الواقع ليتحقق الانسجام والتواؤم بين الخطاب المدرسي ووضعية المتعلم الاجتماعية والثقافية.

التزم الشيخ ابن ناصر بهذه الطريقة التعليمية وحافظ عليها في مجالسه، فقد كانت "عادته في جميع العلوم تقتصر على صورة المسألة طلبا للفائدة، وتحصيل الفهم للمتعلمين. وكثيرا ما كان يقول ﷺ للطلبة. إن الاقتصار على صورة المسألة أنفع للمبتدئين والإكثار من الأنقال أضر للمتعلمين"[1]. وكانت دروسه عبارة عن تلقين للمعارف وشرح للمسائل لغويا واصطلاحيا وتصحيح المتون وهي الطريقة التقليدية المعروفة ب(حل المتن) [2]. ويعود تاريخ هذه الطريقة التعليمية إلى الشيخ ابن عرفة (ت 803ه) الذي كان أول من وظفها وروج لها[3]. ثم تلقاها عنه تلامذته من بعده. ويعد الشيخ محمد بن المهدي الجراري (ت 983) [4]. من العلماء الذين أحيوا هذه الطريقة وكرسوها في مجالس العلم والإقراء. وكان يعتبر أن "حقيقة الإقراء، تصحيح المتن، وحل المشكل، وإيضاح المقفل، وزيادة غير ذلك ضررها بالمتعلم أكثر من نفعها"[5].

ولقد كانت هذه الطريقة التعليمية هي الأكثر استجابة لواقع المتعلم في تلك الفترة، والأكثر فاعلية وتأثيرا في الوسط التعليمي. فلذلك نجد الشيخ ابن ناصر يحرص عليها سواء في تدريسه للعلوم الشرعية أو في تلقينه لمسائل اللغة والنحو، بل يوظفها كذلك حتى في تدرسيه للأدب والشعر[6].

---

(1) الدرر المرضعة، ص: 358.

(2) محمد حجي، الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين،ج 1 / 94.منشورات المغرب للتأليف و الترجمة،1396-1976،

(3) عبد الله الترغي المرابط، فهارس علماء المغرب، ص: 487،، منشورات كلية الآداب تطوان، ط1. 1420 ـ 1999.

(4) ترجمته في:أحمد بن القاضي: درة الحجال في غرة أسماء الرجال، ج 2 / 214،المطبعة الجديدة، الرباط 1934. ابن عسكر: دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر،تحقيق محمد حجي،،ص: 94 الرباط،1396-1976. أحمد بابا التنبكتي: نيل الابتهاج بتطريز الديباج، ص: 339،، مصر- ط1- 1351. أحمد أحزي: هداية الملك العلام، ص: 288 مخ م و190 / ق. الدرر المرصعة، 316. محمد حجي: الحركة الفكرية، 1 / 95.

(5) عبد الله الترغي: فهارس علماء المغرب 488 ـ 489، وانظر: محمد المكي بن ناصر: الدرر المرصعة ص: 316.

(6) انظر أبو علي اليوسي، المحاضرات، نشر محمد حجي، ص: 168،الرباط،1396-1976 .

هـ- حركة التأليف والتصنيف

إن القلم الناصري الذي كان يمارس عملية النسخ والنقل الحرفي للمؤلفات والمصنفات، امتد فضوله ليشاغب في ساحة الكتابة ومضمار التصنيف وليشارك في حركية الإبداع والتأليف. لأن الناسخ الناصري رفض أن يكون متلقيا سلبيا يعيد إنتاج ما أبدعه غيره. إذ وجد في نفسه القدرة على ركوب هذا الخضم ومواجهة أهواله وأمواجه. وهكذا أشهر العديد من أبناء البيت الناصري أقلامهم، ولكن هذه المرة، لفرض وجودهم في حلبة المؤلفين ومزاحمة فرسان الكتابة والإبداع. وقد شحذوا أقلامهم لهذه المهمة، ووطنوا أنفسهم على الإتيان بكل مفيد من القول وبكل بديع من الفنون.

بدأت هذه النزعة التأليفية بسيطة، تكتفي برواية النصوص والمتون، لكنها سرعان ما تحولت إلى عملية إبداع حقيقية، فيها من الأصالة والعمق والتنوع ما يجعلها حركة تأليفية وإبداعية متميزة، شكلت إضافة نوعية في خزانتنا المغربية. ولم يكن الدافع إلى الخوض في عالم الكتابة والتأليف فنيا خالصا، وإنما كان استجابة لظروف موضوعية ثقافية واجتماعية. إذ لم تكن الكتابة غاية أو هدفا مقصودا لذاته، وإنما جاءت لتلبي حاجات الإنسان والمنطقة والمجتمع بكامله. ويمكن تحديد خلفيات الكتابة والتأليف في الزاوية الناصرية في الاتجاهات التالية: الاتجاه التعليمي الاتجاه التوثيقي الاتجاه الفني.

وعليه، فإن المؤلفات التي سطرها أبناء البيت الناصري لا تخرج عن هذه الأشكال الثلاثة. فهي:

- إما أنها تلبي حاجات المتعلم وتوفر له ما يحتاجه من علوم ومعارف.
- وإما أنها تعمل على تحقيق الإشعاع للمنطقة الدرعية وترجمة رجالها والتعريف بجمالها الطبيعي والجغرافي وحفظ تراثها الثقافي.
- وإما أنها تأتي واصفة لأعماق وجدان الأديب، مفصحة عن رؤيته إلى الحياة والكون.

إن حركة التأليف والكتابة والإبداع التي انطلقت في الزاوية، ما هي في الحقيقة إلا ثمار لذلك الجو الثقافي الخصب المشجع على العطاء والإنتاج، خصوصا وأن رحاب الزاوية قد احتضنت ذوي القلم الخصب من علماء العصر وأدبائه. فوجود أمثال اليوسي والعياشي وأحزي والتستاوي والحوات وغيرهم ضمن الفريق التربوي لهذه المؤسسة كفيل بأن يترك أثره في تلاميذ هذه المؤسسة، فيغري الكثير منهم بالانتقال من مستوى التلقي والاستهلاك إلى مستوى التجريب والعطاء. فقد تربى أبناء البيت الناصري في أحضان علماء موهوبين، وعايشوا حملة القلم ورجاله، واحتكوا بالكتاب بشكل يومي، وأدركوا قيمته وأهميته. فكان هذا ما ساعدهم على الإقبال على ممارسة فعل التدوين والكتابة والتصنيف. وهو ما يعطي المصداقية للدرس العلمي في الزاوية الناصرية ويبرهن على جدية العملية التعليمية بها.

وإذا حاولنا جرد المؤلفات الناصرية وما ساهم به أبناء البيت الناصري وأتباعه في مجال الكتابة والإبداع، نجده يمثل جزءا مهما من الخزانة المغربية، وقد شارك فيه أسماء من كل الأجيال.

و- الأعمال التأليفية والإبداعية لأبناء البيت الناصري

- **الشيخ محمد بن ناصر (ت: 1085)**

- الأجوبة الناصرية[1]
- غنيمة العبد المنيب في التوسل بالصلاة على النبي الحبيب[2].
- مساعدة الأخوان في قواعد الإسلام الخمس والإيمان[3].
- كتاب المناسك[4].
- وسيلة العبد المذنب الضعيف إلى مولاه العفو اللطيف[5].

- سيف النصر على كل ذي بغي ومكر[6].
- رسائل في الوعظ[7].
- استدراكات على ألفية مالك ولامية الأفعال[8].

وزاد الأستاذ عبد العزيز بن عبد الله في معلمته[9]:

- الدرعية في الفقه
- العطرة: منظومة في العبادات. وتسمى: مرشدة الإخوان لمعرفة ما هو واجب على الأعيان.

---

(1) جمعها تلميذه محمد الصنهاجي (ت 1103) طبعة حجرية بفاس 1319.

(2) انظر حوله: الدرر المرصعة:ص:351، والروض الزاهر،ص:199-200

(3) انظر طلعة المشتري 1، ص: 316 ـ 318.

(4) المصدر نفسه، ج 1 / 315.

(5) انظر: الروض الزاهر، 210 ـ 202. الدرر المرصعة، 388 ـ 391. طلعة المشتري، 1 / 318 ـ 321.

(6) منها عدة نسخ مخطوطة، مخ م و 1850 / دمخ م و 1374 / د. وانظر: رحلة أحزى مخ م و 147 / ق، ص: 141 وكناشة ابن الطيب جسوس مخ م و 1044 / ك ورقة 89. و مخ م و 1850/ د الروض الزاهر 206. طلعة المشتري ج 1 / 321.

(7) محمد المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية (خزانة تمكروت)، رقم 3072.

(8) مخ م و 2993 / د.

(9) أنظر:عبد العزيز بن عبد الله:معلمة التصوف الإسلامي ج2 التصوف المغربي من خلال رجالاته ص:144-145، دار المعرفة- ط1- 2001،

- مساعدة الإخوان من الحشم والأعوان على ما يعين على البر والتقوى ويصرف عن الإثم والعدوان.

- **الشيخ الحسين بن ناصر (ت 1091)**
  - فهرسة[1].
  - مقطعات وأبيات شعرية ضمن فهرسته.
- **الشيخ أحمد بن ناصر (ت 1129)**
  - الرحلة الناصرية[2].
  - التصلية الناصرية[3].
  - شرح لقصيدة اليوسي[4].
  - تأليف لرسائل والده[5].
  - كتاب التعريف بوالدته حفصة الأنصارية[6].
  - كراريس في تصنيف الطرر والحواشي[7].
  - منظومة في مناسك الحج (نحو 100بيت)[8].
- **عبد الله بن محمد بن ناصر (ت 1091)**
  - مصنف في القراءات وروايات القراء[9].
  - تقاييد علمية (لو جمعت لكانت مجلدا مستقلا)[10].
- **علي بن محمد بن ناصر (ت 1109)**
  - قصائد ومنظومات[11].

---

(1) مخ م و506 / ج، مخ خ تطوان / 10.
(2) طبعة حجرية بفاس 1320 وله رحلتان أخريان مفقودتان، انظر: الدرر، ص: 66.
(3) مخ م و 1855 / د.
(4) مخ م و 2551 / د.
(5) انظر الدرر المرصعة، ص: 434.
(6) م نفسه،ص:501
(7) م نفسه، ص: 354.
(8) انظر:عبد العزيز بن عبد الله:معلمة التصوف الإسلامي ج2 / ص:142
(9) المنوني: دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية (خزانة تمكروت، رقم 1530).
(10) الدرر المرصعة، ص: 232.
(11) الروض الزاهر، ص: 279 ـ 280.

- نسيم الوردة على متن البردة (شرح)[1].

- **موسى بن محمد بن ناصر (ت 1142)**
- قصائد شعرية لم تجمع[2].
- تقاييد متفرقة[3].

- **أحمد بن موسى بن ناصر (ت 1156)**
- قصائد كثيرة لم تجمع[4].
- شرح غنيمة العبد المنيب (لم يتممه).

- **محمد المكي بن موسى بن ناصر (ت بعد 1184)**
- إتحاف المعاصر برسائل الشيخ بن ناصر[5].
- الدرر المرصعة بأخبار صلحاء درعة[6].
- الروض الزاهر في التعريف بابن حسين وأتباعه الأكابر[7].
- البرق الماطر في شرح النسيم العاطر[8].
- الرياحين الوردية في الرحلة المراكشية[9].
- طليعة الدعة في تاريخ درعة[10].
- الكناشة الناصرية[11].
- فتح الملك الناصر في إجازات مرويات بني ناصر[12].

---

(1) مخ خ ح 13473.

(2) انظر (الدرر المرصعة) ـ (الروض الزاهر) ـ (الدرة الجليلة)، مواضع متفرقة.

(3) انظر:مجموع مخطوط بمؤسسة علال الفاسي رقم:534/ع تتخلل الصفحات من 404 إلى 605

(4) انظر الدرر ـ الروض ـ الرياحين الوردية ـ البرق الماطر ـ الكناشة الناصرية (مواضع متفرقة).

(5) مخ خ ح5491.مخ خ بوخبزة 14/ درك.مخ خ الجامع الكبير بوزان رقم 510. انظر: محمد المكي بن ناصر، تراثه العلمي والأدبي (آثاره) في الباب الأول.

(6) مخ م و 264/ ك. مخ م و 3785/ د،نسخة مصورة عن مخ خ ح 11044،مخ م و 2637/ د . والكتاب محقق ضمن رسالة جامعية لمحمد الحبيب النوحي كلية الآداب الرباط 1988

(7) مخ خ ح 11861/ ز.مخ م و 2261/ ك.مخ م و 187/ ق.مخ خ ح3443/ ز ضمن مجموع

(8) مخ م و 1864/ د ضمن مجموع.

(9) م نفسه.و مخ م و88/ ج ضمن مجموع.

(10) مخ م و3786 / د ضمن مجموع

(11) مخ خ ح 12029

(12) مخ م و 88/ ج ضمن مج،مخ م و 323/ ك،مخ خ ح 10939 ضمن مجموع

- الدروع والظبا في دفع الطاعون والوبا[1].
- الرحلة الحجازية[2].
- الدرة المضيئة في العائلة الناصرية[3].
- فوائد الشيخ أحمد بن ناصر[4].
- رسائل أحمد الخليفة[5].
- بهجة المعاصر فيمن قرأ على الشيخ ابن ناصر[6].
- فوائد الشيخ علي بن محمد بن ناصر[7].
- التقاييد الفكرية والحديثية لعبد الله بن ناصر[8].
- مجموع إجازات[9].

- **موسى بن محمد المكي بن ناصر[10]**

قصائد شعرية منها:

- تائية من 300 بيت من الطويل في الترجمة للأسرة الناصرية.
- رجز في أحكام الحج من600 بيت.
- قصائد في التوسل[11].

- **محمد بن عبد السلام الناصري (ت 1239)**

- المزايا فيما أحدث من البدع بأم الزوايا[12].
- الرحلة[13].

---

(1) مخ م و 3736 / د.

(2) يوجد جزء منها ضمن مخطوط م و 157 / د.

(3) انظر: المهدي بن علي الصالحي، أعلام درعة، مطبعة الأندلس البيضاء -ط1-1394-1974

(4) الدرر، ص: 110.

(5) م. نفسه.

(6) م. نفسه، ص: 342.

(7) الروض الزاهر، ص: 278.

(8) الدرر المرصعة، (233)..

(9) مخ م و 172 / ق.

(10) الكناشة الناصرية (في مواضع متفرقة)،الكتاني: سلوة الأنفاس ج1/ 265، طلعة المشتري ج2/ 136-140، ورحلة ابن عبد السلام الناصري(في مواضع متفرقة) مخ خ ح 5658

(11) انظر الكناشة الناصرية في الصفحات الأخيرة،ص:499- 504

(12) مخ خ ح 4297.

(13) مخ خ ح 5658.

- الجواهر المرصعة في مناقب الأولياء[1].

- وزاد الأستاذ عبدُ العزيز بن عبد الله في معلمته[2]:

- أجوبة في النوازل[3].
- نور النبراس في نسب بني العباس.
- شرح الأربعين الجوهرية في ترك الظلم[4].
- قطع الوتين من المارق في الدين/ السيف الصارم البتار فيمن أفتى ببيع الأحرار[5].
- قصائد وأنظام[6].

- **سليمان بن يوسف الناصري**

- إتحاف الخل المعاصر بأسانيد أبي المحاسن يوسف بن ناصر[7].

- **أبو بكر بن يوسف بن ناصر(ت1281)**

- الفهرسة[8].

ط- الأعمال التأليفية والإبداعية لأتباع الزاوية

أقصد بهذا المبحث كل تأليف جعل من الزاوية ورجالها هدفا أو مدارا، أو عمل على مقاربة الأعمال الإبداعية الناصرية وقراءتها وتحليلها. وبالنظر إلى موقع شيوخ الزاوية في وجدان علماء العصر، وإلى مكانتهم العلمية والروحية، ندرك حجم التأثير الذي مارسه هؤلاء على كل ذي حساسية وفكر وعلم. حتى أصبح الحديث عن شيوخ الزاوية وإبداعاتهم مما يتبرك به ويتقرب به، وقد تنافس علماء العصر في الإتيان بكل طريف في هذا المجال. وما إقدام اليوسي على شرح مطولته الدالية الناصرية إلا عنوان على حجم الاهتمام الذي أولاه العلماء لهذه الزاوية ولشيوخها. فلم يكتف اليوسي بملحمته الدالية التي هزت كيان الشعراء وحركت قرائحهم وملكاتهم، فانسابت بعدها الأشعار والمطولات والأراجيز وتناسلت المعارضات، والمساجلات الشعرية في كل المجالس الأدبية، بل إن اليوسي فتح بابا جديدا أمام مثقفي العصر. فقد كان شرحه لداليته يشكل دعوة صريحة لكل أديب ليمارس فعل التأليف والتصنيف خدمة للزاوية

---

(1) مخ م و 137 / ق
(2) معلمة التصوف الإسلامي ج2/ ص:143
(3) ذكرها صاحب طلعة المشتري،ج2/ 162، وأورد بعض أشعاره.
(4) مخ م و 137/ ق ضمن مجموع
(5) م نفسه
(6) م نفسه
(7) مخ خ ح 5263.
(8) مخ م و 1443 / ك.

وتعبيرا عن ولائه لها وانتمائه لخطها الأيديولوجي. وهكذا كثر التصنيف في ذكر مناقب الشيوخ الناصريين وكراماتهم وأفضالهم. كما كثر الإقبال على شرح أعمالهم الإبداعية والتصنيفية. ويمثل هذا الجرد الموالي جزءا مما دار في مدار الزاوية من تآليف ومصنفات:

كتب المناقب والتراجم

- **محمد بن عبد الله الخليفتي (توفي بعد 1203)**
  - الدرة الجليلة في مناقب الخليفة[1].
- **أحمد الجزولي أحزي (ت 1128)**
  - إنارة البصائر في ذكر مناقب القطب ابن ناصر وأتباعه أهل الهداية الأكابر[2].
  - التنبيه على فضائل أحمد بن ناصر[3].
- **الحسين بن شرحبيل البوسعيدي (ت 1143)**
  - إنارة البصائر في ترجمة الشيخ ابن ناصر (الخليفة)[4].
- **أحمد بن صالح الاكتاوي الدرعي (ت 1140)**
  - الدرر اللامعة في السيرة الحسينية الجامعة[5] (ترجمة الحسين بن ناصر).
- **علي بن أحمد البوسعيدي**
  - مناقب الشيخ أبي العباس أحمد بن ناصر[6].
- **عبد الرحمان الركراكي**
  - مناقب أحمد الخليفة ابن ناصر[7].

---

(1) تحقيق: أحمد عمالك ضمن رسالة جامعية، بكلية الآداب، الرباط.

(2) مخ خ ح 1003 . عبد السلام بن سودة، دليل مؤرخ المغرب الأقصى، ج 1 / ص: 181.

(3) مخ م و 3070 / ق.

(4) م نفسه، ودليل مؤرخ المغرب ...1 / 181.

(5) انظر دليل مؤرخ المغرب، 1 / 208.

(6) دليل مؤرخ1/ 213، دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية، رقم3070.ص208

(7) مخ خ ح 13309.

كتب الشروح

- نيل الأماني في شرح التهاني[1].
- شرح السجلماسي على مساعدة الإخوان[2].
- شرح التجموعتي على مساعدة الإخوان[3].
- شرح أحزي لسيف النصر[4].
- هداية ملك الأمر في موارد سيف النصر[5] للحسين بن شرحبيل.
- شرح دالية اليوسي[6] لعلي بن سليمان الدمناتي
- شرح غنيمة العبد المنيب[7] لابن شرحبيل
- شرح الغنيمة[8] لمؤلف مجهول.

هذا الكم الهائل من المؤلفات والمصنفات يعطينا الانطباع بأن الزاوية قد خلقت حركة أدبية وعلمية حقيقية في منطقة الجنوب المغربي على امتداد أكثر من قرنين، بل إن إشعاع هذه الحركة امتد إلى باقي مناطق المغرب. فقد شكل الانتماء للخط الفكري الناصري ظاهرة العصر وأهم مطلب للخاصة والعامة. ولم يكن الإبداع والتأليف إلا تعبيرا عن الإخلاص والولاء لهذا الإطار الفكري ومرجعياته. فلم تكن للزاوية سلطة عسكرية أو مالية، ولم تكن تنافس من أجل الحكم أو الامتيازات السياسية. وهذا ما جعل لها تلك السمعة الطيبة، وأعطاها القدرة على الاستقطاب التلقائي والاستيعاب الواسع لكل الشرائح، بدءا من السلاطين العلويين وانتهاء بالفقراء وعابري السبيل. كانت الإبداعات والمصنفات تقدم كقرابين بين أيدي شيوخ الزاوية لعل أصحابها يحظون بمباركة الشيوخ ورضاهم. وإذا نظرنا إلى أغلب المؤلفات نظرة تصنيفية استقرائية نجدها تنتمي إلى الحقول المعرفية التالية: الفهارس الشروح التراجم والمناقب كتب التاريخ الفقه والتصوف كتب الرحلة دواوين الرسائل والإجازات .

---

(1) مطبوع بمصر1329، وله طبعات أخرى متداولة

(2) مخ خ تطوان 353.

(3) م نفسه

(4) مخ م ر 147 / ق.

(5) مخ خ تطوان رقم 43.

(6) دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية 3083.

(7) منه مخ خ دار الكتب الناصرية بتمكروت رقم 3070 ضمن مجموع

(8) م. نفسه، رقم 3042.

4- الإنتاج الشعري

إذا كان الشعر العربي القديم يخلد أيام العرب ويوثق أمجادهم وبطولاتهم، فإن الشعر الناصري الذي نظم في تلك الفترة أدى وظائف متعددة أهمها تخليد أيام الزاوية وأمجادها وتراث رجالها. فكان بمثابة سجل فني يستوعب الزمن والتاريخ كما يستوعب الكلمة والإيقاع والصورة والخيال. والإنصات إلى هذا الشعر والتقرب منه والبحث فيه من شأنه أن يساهم في إنتاج وعي معرفي يمكن الباحث من الوصول إلى ما يطرحه النص الشعري من قضايا ومعارف، وإلى ما يختزنه من فن وخيال وجمال. فلقد حمل الشعر الناصري أسئلة الزمن الذي أنتجه، وعبر عن قضايا الناس من خلال نماذج شعرية جمعت بين البعدين الرسالي والفني، ووفقت بين الالتزام بالخط الأيديولوجي وبين الالتزام بمقتضيات فن الشعر بالشكل الذي تعاقد عليه المجتمع الشعري ورضيت به الحساسية الشعرية والذائقة الأدبية في تلك المرحلة من تاريخ الشعر المغربي. وقبل أي محاولة قرائية لهذا المنتج الفني، تقتضي الضرورة العلمية الكشف عن مظانه ومصادره التي تحضنه وتؤويه إلى أجل مسمى في انتظار خروجه إلى دنيا الناس واقتحامه لموائد الدرس.

مصادر الشعر الناصري

لا أزعم أن عملية البحث عن الوثيقة الشعرية الناصرية قد حققت كل غاياتها وأهدافها، ولا يمكن أن أدعي بأن ما عثرت عليه من شعر يمثل كل ما أبدعه رجال الزاوية وأتباعها. فلا شك في أن الكثير من النصوص الشعرية ما يزال محتجبا عن أنظار البحث في أحضان مظان مختلفة، وأن بعضها الآخر ما يزال عصيا عن الاستجابة لإرادة السفور والظهور والتداول، يفضل التواري في رحم المخطوطات والاعتصام بها إلى أجل غير مسمى. ولكن الذي أؤكده في هذا الصدد أن المادة الشعرية الناصرية غزيرة ووفيرة يصعب جمعها و إحصاؤها، وفيها يلاحظ الباحث والقارئ تفاوتا بينا وواضحا بين تجربة شعرية وأخرى. ولذلك لن يسلك هذا العمل مسلك الجمع والتوثيق، ولن يستدرجه منطق البحث عن الوثيقة الشعرية إلى مجال السرد التاريخي والتنقيب الأركيولوجي سعيا وراء نص شريد أو جمعا لأشلاء وبقايا قصيدة عصفت بها رياح الزمن العنيد.

طرقت أبواب الكثير من المصادر المخطوطة والمطبوعة، وكانت استجابتها متفاوتة هي أيضا، ولكنها حملت مع كل نص توقيع اعتراف وشهادة إنصاف في حق الشاعر الناصري الذي داعب الكلمة الشعرية وصاغ بها أحاسيسه ورؤاه وجعل منها قناة تواصل بينه وبين المجتمع الذي احتضنه. ويساعدنا الجرد التالي في التعرف على مصادر الشعر الناصري المعتمدة في هذا البحث... وفي مقدمتها الأعمال التأليفية الناصرية للأديب محمد المكي بن موسى الناصري:

- الدرر المرصعة.

- الروض الزاهر.
- الرياحين الوردية.
- البرق الماطر.
- طليعة الدعة.
- فتح الملك الناصر.
- الكناشة الناصرية.
- مخطوط خزانة مؤسسة علال الفاسي، رقم.534/ع مجموع
- مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1864 / د. مجموع

هذه المصادر المخطوطة تختلف مجالاتها ومقاصد تأليفها، ولكن صاحبها جعل منها دواوين شعرية من نوع خاص. فقد سكنه هوس الأدب وهاجس الرواية، ودفعه مقصد التوثيق للزاوية الناصرية، فجمع في مصنفاته مادة شعرية وفيرة، سواء لآل البيت الناصري أو لأتباع الزاوية وعلمائها. وبذلك مكنتنا هذه المصادر من تراث شعري مهم وحفيل. وتعتبر أهم مصادر الشعر الناصري، وقد اعتمدها المؤلفون الذين أرخوا للزاوية ونقلوا عنها. ومن المصادر التي تضمنت المادة الشعرية الناصرية:

- ديوان اليوسي. طبعة حجرية بفاس (د ت). يتضمن مجموعة من القصائد والمقطعات التي نظمها الشاعر في شيخه ابن ناصر. وأشهرها الدالية.
- نيل الأماني في شرح التهاني، أبي علي اليوسي. مطبعة التقدم بمصر1329
  والكتاب عبارة عن شرح للدالية اليوسية من إنجاز الشاعر نفسه.
- نزهة الناظر وبهجة الغصن الناضر، لأحمد بن عبد القادر التستاوتي. مخطوط خزانة تطوان 10 - 11، يتضمن العديد من الناصريات التي نظمها الشاعر في الشيوخ الناصريين وخاصة في الشيخ ابن ناصر والشيخ أحمد الخليفة.
- دالية اليوسي في مدح شيخه محمد بن ناصر، طبعت بمصر سنة 1329
- الثغر الباسم. في جملة من كلام أبي سالم لأبي سالم العياشي مخطوط المكتبة الوطنية 304/ ك، يتضمن بعض النصوص التي نظمها العياشي في شيخه ابن ناصر.
- الإحياء والانتعاش في تراجم سادات زاوية آيت عياش لعبد الله بن عمر العياشي. مخطوط المكتبة الوطنية 1433/ د يتضمن بعض ناصريات أبي سالم العياشي
- كناشة ابن الطيب جسوس مخطوط المكتبة الوطنية 1044 / ك. يتضمن قصائد ومقطعات وأبيات مفردة لأدباء الزاوية الناصرية.

- الدرة الجليلة في محاسن الخليفة، للخليفتي.محقق من طرف أحمد عمالك في رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب جامعة محمد الخامس- الرباط. يتضمن قصائد ناصرية من توقيع أبناء الزاوية وأتباعها.
- سفر التقاريظ المغربية لكتاب الذخيرة. مخطوط المكتبة الوطنية1181/ك تقاريظ شعرية، منها تقريظ للأديب الناصري محمد المكي بن ناصر لكتاب (الذخيرة الشرقاوية).
- فهرسة أبي القاسم بن سعيد العميري مخطوط الخزانة الحسنية 560. يشتمل على تقاريظ وأمداح لبعض الناصريين.
- رحلة أحزي مخطوط المكتبة الوطنية 147 / ق، تتضمن قصيدة سيف النصر للشيخ محمد بن ناصر.
- الرحلة الناصرية. طبعة حجرية بفاس1320 تشتمل على قصائد ومقطعات ناصرية لأبناء الزاوية ولأتباعها والمتعاطفين معها.
- فهرسة الحسين بن ناصر. مخطوط المكتبة الوطنية 506/ج تتضمن أبياتا ومقطعات ناصرية.
- مخطوط المكتبة الوطنية 1850 / د. يتضمن قصائد ومقطعات ناصرية.
- ١ مخطوط المكتبة الوطنية 1374 / د. يتضمن قصائد ومقطعات ناصرية.
- مخ خ محمد داوود رقم 43 يتضمن شرح ابن شرحبيل على سيف النصر.
- مخطوط الخزانة الحسنية 13473 مجموع. يتضمن نصوصا ناصرية منها: قصيدة في التهنئة بعودة الخليفة من الحج لأحمد بن سليمان الرسموكي. و(شرح نسيم الوردة على متن البردة) لعلي بن ناصر.
- مخطوط الخزانة الحسنية 13576، يتضمن نصوصا ناصرية منها: أرجوزة سيف النصر للشيخ ابن ناصر. وقصائد شعرية في الشيخ يوسف الناصري وبعض الناصريين وقصائد شعرية لأحمد ابن محمد بن ناصر.
- مخطوط الخزانة الحسنية 13354. يتضمن قصائد في مدح أحمد الخليفة لإبراهيم المشتوكي ولسالم التخيسي. وقصيدة في رثاء الشيخ ابن ناصر لولده عبد الله بن محمد بن ناصر. وقصائد ومقطعات للشيخ ابن ناصر ولمحمد المكي بن ناصر ولابن عبد الله البيوركي في رثاء أحمد بن موسى بن ناصر.
- مخطوط الخزانة الحسنية 13680 يتضمن قصائد شعرية في الناصريين.
- مخطوط الخزانة الحسنية 243 ضمن مجموع. يتضمن نص (الترياق في الصلاة على النبي) لأحمد بن الحسن بن ناصر.
- مخطوط الخزانة الحسنية 12458 ضمن مجموع. يتضمن قصائد من الكناشة الناصرية.

- طلعة المشتري في النسب الجعفري لأحمد بن خالد الناصري.يشتمل على قصائد ومقطعات ناصرية كثيرة لأبناء البيت الناصري ولأتباع الزاوية وأدبائها الكبار.
- الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام للمراكشي.يتضمن قصائد ناصرية لبعض الناصريين ولبعض أدباء العصر.
- دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية لمحمد المنوني، يتضمن قصيدة لموسى بن محمد الناصري.

تساعدنا هذه المصادر في التعرف على الكثير من الأشعار الناصرية سواء تلك التي حملت توقيع أبناء البيت الناصري أو تواقيع علماء العصر. كما نجد فيها شروحا لبعض النصوص الشعرية ووقفات نقدية مهمة تساعد الباحث في استجلاء المواقف والرؤى النقدية التي انطلق منها القراء في مقاربتهم للأعمال الشعرية.

وفي الجامعة المغربية هناك دراسات قيمة وأبحاث جامعية مهمة تناول أصحابها بعض الشخصيات الأدبية الناصرية، وخصوا إنتاجها بالبحث والدراسة والتحليل، وغالبا ما كانت هذه الدراسات تشير إلى الانتماء الناصري لبعض الشعراء الذين ارتبطوا بأكثر من زاوية، وفي مقدمتهم أبو سالم العياشي وأبو علي اليوسي[1] وأحمد بن عبد القادر التستاوتي. وتفيدنا هذه الدراسات في التعرف على الشخصية الشعرية لهؤلاء الأدباء، كما أن بعضها يقدم تحليلا لبعض الناصريات الشهيرة كدالية اليوسي ولامية التستاوتي في الشيخ ابن ناصر.ومن هذه الدراسات:

1- **أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، للأستاذ عبد الله بنصر العلوي**: من منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب سنة 1998. وأصل هذا العمل رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات

---

(1) حظي أبو علي اليوسي باهتمام خاص من طرف الباحثين المغاربة، وتعددت الدراسات التي قاربت العالم الشعري و النثري لهذه الشخصية، منها:

- عدد خاص باليوسي ضمن مجلة المناهل عدد 15 وزارة الشؤون الثقافية- المغرب، سنة 1399-1979 شارك فيه رموز الدراسات الأدبية والتاريخية بالمغرب: علال الفاسي- عباس الجراري- عبد الرحمان الفاسي- محمد الكتاني- محمد حجي - محمد بن تاويت- محمد زنيبر- عبد الهادي التازي- عبد السلام الهراس.
- وألف الدكتور الجراري كتبا أخرى حول هذه الشخصية:منها كتاب عبقرية اليوسي دار الثقافة ط1- 1981 .وألف الدكتور عبد الكبير العلوي المدغري كتابه: الفقيه أبو علي اليوسي،مطبعة فضالة المحمدية 1409-1989
- ثم توالت الدراسات و الأبحاث في الجامعات المغربية بجمع وتحقيق العديد من مؤلفاته، منها:رسائل أبي علي الحسن بن مسعود اليوسي، جمع وتحقيق ودراسة فاطمة خليل القبلي دار الثقافة، ط1- 1981- زهر الأكم في الأمثال و الحكم للإمام أبي على اليوسي، تقديم وتحقيق: صلاح الدين بن طاهر، رسالة جامعية بإشراف الدكتور محمد عبدلاوي بكلية الآداب بالرباط . كما حققه الأستاذان محمد حجي ومحمد الأخضر غزال عن مركز الدراسات و الأبحاث و التعريب 1981. اليوسي الشاعر دراسة تحليلية لديوانه لمحمد اجواهري رسالة جامعية بإشراف الدكتور عباس الجراري بكلية الآداب بالرباط. بالإضافة إلى العشرات من الدراسات في المجلات و الدوريات المغربية.

العليا بإشراف الدكتور محمد الكتاني بكلية الآداب بفاس. تناول فيه صاحبه مختلف أوجه النشاط العلمي والأدبي لأحد كبار علماء وأدباء العصر وهو أبو سالم العياشي. وأشار الباحث خلال دراسته إلى ناصريات العياشي باعتباره من الذين انخرطوا في الطريقة الناصرية، ورحل إلى الزاوية، ودرس بها ودرّس غيره. وتتلمذ عليه أبناء الشيخ ابن ناصر وحفدته. يفيدنا هذا العمل في التعرف على بعض النصوص الناصرية وعلى مصادرها، كما يقدم لنا قراءة علمية عميقة للمنتج الشعري الذي أبدعه العياشي.

2- **بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي: أحمد التستاوتي نموذجا، للأستاذ الدكتور محمد بن الصغير**.من منشورات مطبعة بني يزناسن بسلا 1425-2004. وهو في الأصل أطروحة جامعية لنيل دكتوراه الدولة في الآداب، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي، بجامعة محمد الخامس سنة 2002.

ركز صاحب هذا البحث على عنصر البناء الفني للقصيدة الصوفية المغربية، وجعل من شعر أحمد التستاوتي نموذجا لشعر الفترة التي درسها، وهي فترة ما بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة.ويتميز هذا البحث القيم برؤيته النقدية وبالمادة المعرفية والفنية الغنية التي يتضمنها وبالمباحث المتنوعة التي تفيد القارئ وتمتعه.

3- **بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية للأستاذ الدكتور عبد الجواد السقاط**. من منشورات كلية الآداب بالمحمدية رقم 6 سنة2004 وأصل هذا الكتاب أطروحة جامعية تحت إشراف الدكتور عباس الجراري بكلية الآداب بالرباط. تناول الباحث في هذا الكتاب شعر الفترة وركز على مجموعة من الدواوين الشعرية للنماذج المتألقة من الشعراء: (محمد بن زاكور – علي مصباح الزرويلي- الحسن اليوسي- ابن الطيب العلمي- محمد المرابط الدلائي- محمد المسناوي- محمد المرابط الدلائي). قدم الباحث دراسة نقدية من خلال تحليل مجموعة من البنيات الفنية التي يتأسس عليها النص الشعري لتلك الفترة (البنية التوجيهية- البنية التركيبية- البنية الإيقاعية- البنية الهيكلية).

4- **حركة الأدب في المغرب على عهد المولى إسماعيل. دراسة في المكونات والاتجاهات. للأستاذ الدكتور عبد الله المرابط الترغي**. وأصل هذه الدراسة أطروحة جامعية بإشراف الدكتور محمد الكتاني، بكلية الآداب بتطوان سنة 1992 وهو عمل ضخم من خمسة أجزاء. تناول فيه الباحث مختلف أوجه النشاط الأدبي الذي عرفته الفترة الإسماعيلية. وخصص الباحث دراسة مفصلة للزاوية الناصرية ولأعلامها. كما قدم جردا لمظاهر النشاط الثقافي والإبداعي في ذلك المركز. وقد اهتم الأستاذ بالعديد من الإنتاجات الناصرية التأليفية والتصنيفية والإبداعية.

5- **الحياة العلمية والأدبية في الزاوية الناصرية الأستاذ أحمد عمالك، وهي أطروحة بشعبة التاريخ،** بكلية الآداب - الرباط 2001. تناول الباحث فيها مظاهر الحياة العلمية والأدبية في المؤسسة الناصرية ولكن من زاوية تأريخية، فذكر مختلف أوجه النشاط العلمي بهذا المركز الثقافي وأشار إلى مجموعة من النصوص الشعرية التي دارت في مدار الزاوية وفي محيطها.

6- **الخطاب الصوفي في الأدب المغربي على عهد المولى إسماعيل (الرسائل - الشعر) للأستاذ الدكتور أحمد الطريبق** من منشورات دار النشر سيليكي إخوان بطنجة. وهو في الأصل أطروحة جامعية لنيل دكتوراه الدولة في الآداب بجامعة محمد الخامس -الرباط - بإشراف الدكتور عباس الجراري، سنة 1997. وقد خصص الأستاذ الباب السادس من هذه الأطروحة لدراسة شعر الفترة المحددة، مع التركيز على كل من اليوسي والتستاوتي باعتبارهما من أهم الرموز الأدبية في العصر الإسماعيلي.

7- **شعر أبي العباس أحمد بن عبد القادر التستاوتي: جمع وتحقيق وتقديم للأستاذ عبد اللطيف شهبون،** وهو رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط 1991. وفي هذا البحث وضع الباحث تقديما مهما تناول فيه شخصية أحمد التاستاوتي من عدة جوانب. وركز على العوامل المؤثرة على ممارسته الشعرية، خاصة ارتباطه بالزاوية الناصرية الذي نتج عنه العديد من النصوص الشعرية الناصرية.

8- **الكتابة الصوفية في أدب التستاوتي- القسم الثالث: الأشعار: عرفانية الخطاب. للأستاذ الدكتور أحمد الطريبق.** من منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، سنة 2003. وهو جزء من رسالة جامعية أنجزها المؤلف تحت عنوان: **أدب التستاوتي من خلال كتاب نزهة الناظر. بإشراف** الأستاذ محمد بن تاويت بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1984-1985.

تناول الباحث الإبداع الشعري لأحد أشهر الأدباء المغاربة خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة. وهو أحمد بن عبد القادر التستاوتي (ت1127). وقد ركز- بشكل خاص- على ما ورد من أشعار في كتاب (نزهة الناظر)، وهي نصوص شعرية متنوعة المواضيع. ومن ضمنها تبرز القصائد والمقطعات الناصرية، بحيث كان للتستاوتي انتماء للزاوية الناصرية، وكانت بعض أشعاره تدور في فلك هذه المؤسسة. وفي مقدمتها المطولات التي قيلت في شيخ الطريقة سيدي محمد بن ناصر، وكذلك القصائد التي قيلت في خليفته أحمد بن ناصر. اهتم الباحث بأشعار التاستاوتي وصنفها إلى أغراضها وقضاياها الفكرية، ودرس ظواهرها وخصائصها الفنية. وحظيت الأشعار الناصرية باهتمام الباحث، خصوصا في حديثه عن ناصريات التستاوتي. بحيث جعل مطولته اللامية نموذجا للتحليل والدراسة. وحاول أن يرسم الإطار العام لشعر الفترة التي ينتمي إليها التستاوتي. واستنتج في النهاية بكون هذا الشاعر يحتل المرتبة الأولى في ديوان الشعر الصوفي المغربي.

9- **محمد المكي بن ناصر الدرعي، تراثه العلمي والأدبي: تصنيف ودراسة، للباحث محمد شداد الحراق.** وهو عبارة عن رسالة جامعية مرقونة بإشراف الدكتور عبد الله المرابط الترغي، بجامعة عبد الملك السعدي بتطوان 1998. تناولت في هذه الدراسة شخصية من البيت الناصري ورصدت مختلف أنشطتها العلمية والأدبية، وقدمت دراسات لكل أعمالها التأليفية والإبداعية. وقد كان الإبداع الشعري من بين الجوانب التي تناولتها الدراسة. إذ يعتبر إبداع هذه الشخصية نموذجا للشعر الناصري، وكانت دراسته هي المحرك الأساسي الذي دفعني إلى البحث في هذا التراث الشعري.

10- **اليوسي الشاعر، دراسة تحليلية لديوانه، للأستاذ امحمد الجواهري:** وأصل الكتاب رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا بإشراف الدكتور عباس الجراري بكلية الآداب بالرباط. يتميز هذا البحث بالدراسة التي أنجزها الباحث حول شعر اليوسي. بدءا بمفهومه للشعر، وانتهاء بدراسة بعض النماذج - ومنها الدالية الناصرية- مرورا بدراسة مستويات الشعر عند اليوسي.

الباب الأول

مظاهر الثقافة الشعرية واتجاهاتها

الفصل الأول

مظاهر الثقافة الشعرية

الفصل الأول

مظاهر الثقافة الشعرية

مهاد

يرتبط الشعر عادة بالمكان، وتتأثر الممارسة الشعرية- في الغالب- ببيئتها المحتضنة لها، وتتلون بخصوصية هذه البيئة، وتتفاعل مع الحساسية الفكرية والعقدية التي تشكل البنية الذهنية والذوقية السائدة في مجتمع معين. ولذلك استطاع كل فضاء أن يترك بصماته وآثاره على النتاج الشعري الذي ارتبط به ودار في مداره، حتى أصبح لكل بيئة جغرافية أو ثقافية أو اجتماعية شعرها الذي تغذى بقيمها وتلون بألوانها. وهكذا كان هناك شعر للقصور والبلاطات، وشعر للمنافي والسجون، وشعر للزوايا والرباطات.

وشعر الزوايا هو نوع من الشعر الذي ساهمت في نشأته الخطابات الدينية والصوفية والتوجهات العقدية والفكرية التي تتبناها الزوايا. إلا أن هناك من هذه المؤسسات ما أقصت فن الشعر من موائد الإقراء ومجالس الدرس، فظل هذا الفن غريبا أو غائبا. ومنها ما كانت محركا لقرائح الشعراء ومشجعا على الإبداع والعطاء. وبذلك أصبح الشعر فيها مكونا أساسيا من المكونات الثقافية، ومجالا من مجالات التميز والإبداع والعبقرية.

وقد كانت الزاوية الناصرية مركزا ثقافيا منفتحا على كل الحساسيات، ومتحررا من كل الضغوطات والوصايات. كانت مؤسسة متوازنة في مشروعها العلمي والاجتماعي، تحتضن العلماء والفقهاء، وتشجع المبدعين والأدباء. وبذلك نشطت فيها حركة التأليف والتصنيف، وفي الوقت نفسه نشطت حركة الإبداع الشعري، فتعددت التجارب الشعرية، وتحولت الزاوية إلى حلبة يتنافس فيها الشعراء ويتبادلون فيها التجارب بدون أية رقابة أو وصاية.

لقد أصابت حساسية الشعر أتباع الزاوية من مختلف الأجيال. وتجسدت هذه الحالة في الإقبال الكبير على الشعر والتعامل معه والاحتكاك به تعلما وتلقيا ورواية وشرحا ونظما. فتحولت الزاوية إلى منتدى أدبي للإبداع والمدارسة الشعرية. وهذا ما شجع العديد من الأقلام المبدعة وكبار مثقفي العصر على القدوم إلى هذا المركز الثقافي للاستفادة أولا، ثم للمساهمة في بناء المشروع العلمي والأدبي الذي أسسه الشيوخ في تلك المنطقة الصحراوية البعيدة عن أجواء الحواضر وقيمها.

وبفضل هذه الجهود المتضافرة، تمكنت الزاوية من خلق نشاط إبداعي أصيل، يدعمه ذلك الموقف الإيجابي من القول الشعري. فكانت حركة الشعر ثمرة من ثمار هذه الجهود الطيبة، وهي حركة تمتلك كل مقومات الحركات الإبداعية والتي يمكن إجمالها في العناصر التالية:

- نشاط جماعي تساهم فيه جماعة من الشعراء.
- تنوع التجارب الشعرية وتعددها.
- تذوق الشعر وشرحه ونقده.

فإذا نحن تأملنا التراث الأدبي الناصري، وجدنا أن الثقافة الشعرية انطلقت من هذه الأصول، وتمظهرت في مختلف نواحي الحياة الشعرية؛ في تدريس الشعر وتلقينه، وفي حفظه وروايته، وفي تذوقه ونقده، وأخيرا في قرض الشعر ونظمه.

- **فاعلية التدريس**

إن كل مشروع ثقافي منظم يحتاج إلى تأسيس ممارسة ناضجة، لها أولوياتها وخطواتها المنهجية من أجل ترسيخ تصورها وضمان استمراريته وحصد عطاءاته. وقد كانت الخطوة الأولى في بناء مشروع الثقافة الشعرية في مؤسسة الزاوية هي البداية بتعميم القول الشعري في صفوف المتعلمين والطلبة، وتحفيزهم على الإقبال عليه لقراءته وفهمه وتذوقه وحفظه. وذلك لتأسيس قاعدة شعرية مهووسة بالشعر ومدمنة عليه، لتكون هي الانطلاقة الحقيقية لهذا المشروع الفني الأصيل. فكانت المدرسة الأولى لتلقين الشعر من تأسيس الشيخ محمد بن ناصر الذي أشرف شخصيا على هذه العملية. فكانت التجربة الأولى هي الشرارة الحقيقية لبداية حركة الشعر في رحاب الزاوية. وكان في إشراف الشيخ شخصيا على هذه التجربة رسالة منه إلى المجتمع الثقافي بصفة عامة، وإلى طلبته على وجه الخصوص، من أجل إزاحة كل العوائق النفسية التي تنتصب أمام طلبة العلم كلما أرادوا التعامل مع الشعر أو الاقتراب من محيطه. فكان الشيخ يعطيهم النموذج المثالي للأديب الذي تسعى الزاوية إلى صناعته ورعايته. إنه الأديب الذي يغازل الكلام المنظوم والمنثور ويداعب الكلمة بكل ما تحتمله من ظلال، ويكيفها مع منطلقاته التصورية، ويجعلها ملتقى تتعانق فيه الرؤى الدينية والصوفية والإنسانية.

كان مشروع الشيخ ابن ناصر ينطلق من خلفية وضع حد لكل المخاوف والهواجس التي سكنت أذهان الطلبة وطاردتهم بفعل المواقف المتزمتة الرافضة للشعر وأهله. فكان يسعى إلى طمأنة المتعلمين، ويعمل على إرجاع الثقة إلى نفوسهم، ويخطط لتأسيس تيار ثقافي معارض معاكس للعقلية السائدة، ومتمرد على القيود الظالمة التي ألجمت الأفواه وكبلت الأقلام. وقد رأى الشيخ أن هذا التيار لا يمكن أن يحقق أهدافه ونتائجه إلا بجعل الشعر واقعا ملموسا في حياة الطلبة، ومعطى ثقافيا متداولا، تسنده مواقف إيجابية وخلفية تصورية مشجعة على تعاطيه والإقبال عليه. ومن أجل ذلك أقحم الشيخ مادة الشعر في المقررات الدراسية، وجعلها تزاحم باقي الفنون والعلوم، وتحظى بحصتها المستقلة، ووفر للطلبة والمتعلمين كل

المصادر والمراجع الأدبية المساعدة على تلقي الشعر وفهمه وبيان معانيه وأساليبه، كما جعل من أصول النظم وعلومه جزءا من البرامج الدراسية. وفي هذا السياق تأتي شهادة أبي علي اليوسي لتكشف عن تعلق الشيخ ابن ناصر بالقول الشعري وحرصه الشديد على فرضه كمكون أساسي في البرامج التعليمية. يقول اليوسي في شهادته: "وقد كنت دخلت يوما على أستاذنا الإمام أبي عبد الله بن ناصر ﷺ، وكان يوم الجمعة فوجدته في روضة الأشياخ، وإذا هو يقرر لأولاده ديوان الشعراء الستة، ويطرر على النسخة ما يحتاج من شرح الغريب ونحوه"[1].

ولا شك في أن هذه الشهادة كافية للدلالة على موقع الشعر في فكر الزاوية. ففي هذا النص إشارات بالغة الأهمية وعميقة الدلالة على أن مادة الشعر قد حظيت بعناية خاصة من طرف الشيخ: فتدريس الشعر يوم الجمعة يدل على الاحترام الكبير لهذا الفن. واختيار روضة الأشياخ كفضاء لتلقين الشعر وتدريسه يؤكد على ذلك الاحترام والتقدير الذي حظي به فن الشعر في الزاوية. ثم إن اعتناء الشيخ بتعليم أبنائه فن الشعر وتلقينهم مبادئه دليل آخر على رغبة الشيخ في خلق تقاليد شعرية داخل البيت الناصري لإنشاء أول خلية للممارسة الشعرية يتزعمها أبناء الشيخ وحفدته، ليكونوا في صدارة المتعاطين للشعر، وليرفعوا شعار الانفتاح الأدبي في مواجهة تيار التزمت والانغلاق والإقصاء. وفي هذا السلوك توجيه للآباء ولباقي الشيوخ للعمل على تلقيح أبنائهم ومريديهم بلقاح الشعر حتى يكون تيار الانفتاح قويا وجارفا في الساحة الثقافية.كما أن اهتمام الشيخ بقراءة الشعراء الستة، وهم من فحول الشعر العربي وأعمدته، يدل على إعجاب الشيخ بالشعر/ النموذج وتذوقه له. ولاشك في أن هذا الاختيار لم يأت عبثا، وإنما جاء نتيجة لمطالعات شعرية واسعة، ولقراءات متواصلة في تراث الشعر العربي. وهذا يدل على أن للشيخ جولات مع الدواوين الشعرية القديمة وأن له سياحة طويلة في عوالمها الجمالية.والجمع بين تحفيظ الشعر وشرحه وتسجيل الطرر والحواشي يدل على منهجية في التعليم والتلقين، وهي المنهجية القائمة على إيضاح المغلق من القول وبيان الغامض والمبهم منه لتيسير الفهم للمتعلمين. ويؤكد الشيخ ذلك بقوله: "إن الاقتصار على صورة المسألة أنفع للمبتدئين والإكثار من الأنقال أضر للمتعلمين"[2].

ومما يؤكد على حضور الشعر في المقررات الدراسية ومجالس الإقراء، ما ورد في فهارس بعض العلماء المنتسبين إلى الزاوية، وما تضمنته بعض الإجازات العلمية من إشارات دالة على ذلك. وقد صرح الحسين بن ناصر (ت:1091) بكل ما قرأه على شقيقه من العلوم والفنون واستعرض معظم المعارف والفنون. وكان للشعر حضور واضح ضمن لائحة المحصلات والمعارف التي استوعبها وتمكن منها. وفي ذلك

(1) المحاضرات، ص: 168.نشر محمد حجي الرباط -1396-1976

(2) الدرر المرصعة ص358

يقول "ختمت على الشيخ الشقيق شمس المعارف سيدي محمد بن ناصر... والكافي في علم القوافي... وبانت سعاد، ولامية العرب"[1].

ونلاحظ في هذا النص إشارات أخرى دالة على اهتمام الناصريين بالشعر تلقينا ورواية ودراية وحفظا. ففي الاهتمام بعلم العروض في ذلك العصر إشارة قوية إلى الرغبة في امتلاك ناصية القريض والتمكن من علم النظم واحترافه بضبط قواعده وآلياته. وقد كان المغرب آنذاك يعرف أزمة حقيقية في دراسة علم العروض نظرا للحصار الكبير الذي كان مضروبا على هذا العلم ورجاله، حتى انقطع في بعض المراكز الثقافية. وكان رجال الأدب يبحثون عن من يدرسهم علم العروض في الحواضر والبوادي. فحينما انقطع علم العروض مرة بفاس لجأ الطلبة والمتعلمون إلى السيد محمد بن أحمد الشاذلي الدلائي (ت 1137) قصد إقرائهم الخزرجية وتدريبهم على النظم، فوافق على ذلك بعدما اشترط عليهم تعليمهم بأسطوان داره. وبفضله أخذ علماء فاس علم العروض وجددوه عليه"[2]. ولقد كان الشيخ ابن ناصر إماما في هذا العلم وغيره من العلوم فقد كان "لا نظير له في أهل عصره فقها وعربية ولغة وعروضا..."[3]. وتمكنه من علم العروض في تلك الفترة يمثل حالة تستحق الاهتمام والإشادة.

وامتلاك الشيخ لعلم العروض لم يكن ترفا علميا أو رغبة في تنويع المحصلات الثقافية، بقدر ما كان تعبيرا عن حس فني، ونزعة أدبية تريد أن تجعل من الشعر أداة للتعبير الفني. لقد أصبح علم العروض في الزاوية الناصرية من الدروس المهمة التي تحظى بالإقبال من طرف طلبة العلم، وذلك بتشجيع من الشيخ وبتوجيه منه. يدل على ذلك ما أثبته الشيخ أحمد أحزي الهشتوكي(ت1128) في فهرسته في بيان مقروءاته على الشيخ أبي علي اليوسي ومما جاء فيها "... العروض والقوافي... والمعاني والبديع والبيان"[4]. ويؤكد على أن ذلك توجيه من الشيخ بقوله: "وفتح الله علي على يده ببركة الشيخ القطب ابن ناصر الذي وجهني إليه بكثير اعتمادي عليه"[5].

ومن المظاهر الدالة على حضور الشعر كمادة أساسية في برامج الدراسة بالزاوية ما أورده أحمد أحزي من مقروءاته ومروياته مما أخذه عن الشيخ ابن ناصر وغيره من علماء عصره، ومن ذلك "أدب

---

(1) فهرسة الحسين بن ناصر، ص: 1 ـ 2.

(2) ابن الطيب القادري: التقاط الدرر، ج 2، ص: 331.

(3) محمد المكي بن ناصر: الدرر المرصعة، ص: 350.و احمد أحزي: قرى العجلان على إجازة الأحبة و الإخوان (مصورة عن مخطوطة خاصة)، ص: 18.

(4) قرى العجلان، ص: 24 ـ 25.

(5) محمد المكي بن ناصر، الروض الزاهر، ص: 313.

الكاتب لابن قتيبة... مقامات الحريري... ديوان الشعراء الستة، شعر أبي الطيب المتنبي... شعر أبي تمام... مقصورة حازم، مقصورة ابن دريد[1].

ولعل هذا الاهتمام بالعروض والمتون الشعرية كان سببا في نبوغ ثلة من رجال الزاوية وعلمائها في مجال الإبداع الشعري. وهو ما تكشف عنه بعض التحليات والأوصاف التي نجدها في تراجم هؤلاء وسيرهم. فهذا الأديب علي بن محمد بن ناصر، تعرفه كتب التراجم بـ الفقيه المحدث الأصولي البياني اللغوي المحدث العروضي النحوي[2].

وهذا أحمد أحزي يفرض نفسه شاعرا على مؤلفي كتب التراجم، فقيل عنه إنه كان يقول الشعر كثيرا، وشعره شعر الفقهاء[3]. أما اليوسي فقد كان شاعرا مفلقا، الشعر عنده أسهل من التنفس حتى كان يقول: لو شئت ألا أتكلم إلا شعرا لفعلت[4].

وهكذا كان الأدباء الناصريون من بين العلماء / الأدباء الذين أثروا الفترة بعطاءاتهم وساهموا في تنشيط حقل الأدب، فكانوا من الروافد التي أغنت حركة النهضة الأدبية التي عرفها المغرب آنذاك. إذ كانت البلاد تعرف انطلاقة نشاط كبير- بعد سنوات من الجفاف الإبداعي- في مجال الدراسات الأدبية، شرحا وتصنيفا ونظما، ولا أدل على ذلك من علمي العروض والبلاغة اللذين حظيا باهتمام العديد منهم، فوضعوا فيها الجداول والمصنفات ولا أدل عليه كذلك من إنكبابهم على حفظ الأشعار، ودراسة المصنفات الأدبية مشرقيها وأندلسيها كفرع من فروع علم الأدب لا يمكن الاستغناء عنه[5].

• فاعلية الرواية

من مظاهر العناية الناصرية بالفن الشعري ملاحقة نصوصه في المؤلفات، ومطاردتها والتنقيب عنها في مختلف المصنفات، وإعادة كتابتها وتدوينها وتوثيقها. فقد سكن عشق الشعر كيان الأديب الناصري، واستبد به حب الأوزان والإيقاعات والصور والإيحاءات، فأصبح قناصا للنصوص، شغوفا بالبحث عن كل ما طرف منها وتلد، حريصا على حفظها وروايتها. ولاشك في أن هذا الحرص الشديد يعود بالأساس إلى الموقف الإيجابي من القول الشعري في رحاب الزاوية، وإلى الموقع المميز الذي كان يحتله رواد الكلمة الشعرية في المجتمع الناصري. فالاهتمام بالشعر ونصوصه يفسره الاهتمام الذي حظي به رجال الشعر

(1) قرى العجلان، ص: 36 ـ 37.
(2) الدرر المرصعة ص:302
(3) المصدر نفسه، ص: 35.
(4) م نفسه، ص: 42.
(5) عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 36.

ومبدعوه. فما كان للطلبة والمتعلمين أن يهتموا بشيء من فنون القول إذا لم يكن لأصحابه حظوة ومنزلة في الوسط الثقافي الذي يحتضنهم. ولذلك نجدهم يتسابقون في مجال الرواية والتدوين، ويتنافسون في مجال التحقيق والتوثيق، وذلك تمهيدا لهم لولوج عالم الإنتاج والإبداع، ودخول حلبة المنافسة ومضمار الممارسة الشعرية. وقد كان لفعل الرواية والتدوين أثر بالغ في امتلاك الأديب الناصري آليات النظم وثقافة الشعر، وتمكنه من لغة الشعراء ومعانيهم وأساليبهم. وهذا الاهتمام القوي كان له أثر إيجابي آخر، تمثل في قدرة الأديب الناصري على المقارنة والموازنة بين الشعراء، وعلى نقد أشعارهم وتذوقها، وعلى تقليدها ومحاكاتها.

لقد بدأ الشيخ ابن ناصر مسلسل النسخ والتدوين بما ترك من أعمال متنسخة بيده، وبما خلفه من كتب مصححة، عليها طرر وحواش وفوائد. وفي هذا إشارة واضحة إلى ضرورة العناية بالنصوص وبتدوينها وتوثيقها وروايتها. وكان للشعر أهمية خاصة في هذه العملية، فقد اهتم الناصريون بالكتب الأدبية وبالنصوص الشعرية، وسعوا إليها، وخلدوها في مصنفاتهم ومؤلفاتهم، حتى أصبح النص الشعري مكونا أساسيا من مكونات التآليف والتصانيف على مختلف تخصصها وفنونها.

وإذا تأملنا الكتب الناصرية نجدها خزانة لفنون الأدب الرفيع، ونوعا من كتب المختارات الأدبية، بما تضمنته من نصوص شعرية مغربية ومشرقية وأندلسية، ويكفي أن نلقي نظرة على (الرحلة الناصرية) [1] لنلمس هذا الحس التوثيقي للنصوص الشعرية، فقد ضمنها صاحبها مادة شعرية هائلة تحتل نسبة مهمة ضمن هذا المصنف. وقد عرف مؤلف هذه الرحلة– الشيخ أحمد الخليفة– بحرصه الشديد على جمع النصوص وتدوينها واستنساخها. إذ كان يكاتب الأدباء من أجل الحصول على نسخ من بعض الأعمال الشعرية. فقد كاتب الأديب أحمد بن عبد القادر التستاوتي، وطلب منه أن يستنسخ له قصائد أحمد بن عبد الحي الحلبي في مدح النبي (ص) بأسرها[2]. ونحن نعرف ما لهذا الإنجاز من أبعاد توثيقية ووظيفية وفنية.

وإذا تأملنا مؤلفات أحد أبناء الزاوية الناصرية وهو الأديب محمد المكي بن ناصر (توفي بعد 1084) نجدها قد تحولت إلى رياض وحدائق أدبية غناء، يفوح منها أريج الشعر، وتزدان جنباتها بنصوصه ومطولاته وأراجيزه. وتكفينا إطلالة سريعة على كتب: الدرر المرصعة والروض الزاهر وطليعة الدعة والرياحين الوردية والبرق الماطر، للتأكيد على النزعة الشعرية لصاحبها.

لقد كان للتكوين الثقافي الذي تلقاه الأديب الناصري ضغط كبير على أعماله التأليفية والإبداعية، بحيث يجد نفسه مضطرا إلى الخضوع لهذا الضغط، فينساق مع ثقافته التي سكنت كيانه وسيطرت على مواقفه وتوجهاته، ويستسلم للمد الشعري الذي يحتويه ويستبد به. والأديب الناصري كما نعلم قد تربى في رياض

(1) رحلة أحمد بن ناصر الخليفة، طبعة حجرية بفاس.1320.

(2) طلعة المشتري،ج 2/ ص24.

الأدب وترعرع بين حدائقه وأزهاره، فشكل الشعر علامة من علامات تكوينه الثقافي، ومكونا أساسيا في شخصيته. ولذلك كان كلما تصدى للتأليف أو الكتابة، كان النص الشعري حاضرا بقوة مهما اختلفت موضوعات التأليف وأغراضه.

كان الشعر يستوطن المصنفات والمؤلفات، ويتخلل ثناياها، ويتعايش مع موضوعاتها وقضاياها المعرفية. ولا يجد الأديب الناصري حرجا في إدراج الشعر كلما وجد فرصة لذلك، ولا يترك مناسبة إلا وأفرغ ما يحفظه من نصوص. وهكذا يضمن مؤلفاته الكثير من النصوص الشعرية النادرة التي تكون، في كثير من الأحيان، مهددة بالضياع ومرشحة للنسيان، فيكون لعمله هذا ميزة التوثيق والحفظ. وبذلك يساهم في تخليد العديد من الآثار الشعرية.

ففي كتب التراجم والمناقب الناصرية رصيد شعري مهم يثبت أن النص التاريخي يتحمل الأدب ويقبله ويستعين به في صياغة ترجمات الرجال وسيرهم. فعلى سبيل المثال نجد، في أعمال محمد المكي بن ناصر التاريخية والمنقبية[1]، أن المادة الشعرية تحضر بشكل تلقائي وانسيابي في سياق الترجمة والتأريخ، بل يشكل النص الشعري أحد المكونات الرئيسية في الترجمة الناصرية، حيث يخصص المؤلف جزءا منها لسرد ما قيل في المترجم لهم من المدائح والمراثي. وينتقل من شاعر إلى آخر مستعرضا ما نظم من أشعار ومقطوعات.

وقد ساهمت رواية الأشعار في حفظ الكثير من الأشعار المغربية لكبار شعراء الفترة أمثال المرغيثي والعياشي واليوسي والتجموعتي والتستاوتي والحوات وغيرهم. وبذلك كانت هذه المصنفات الترجمية شبه دواوين جماعية لشعراء الفترة ممن كان لهم ارتباط بالزاوية الناصرية. كما شكلت هذه المصنفات دواوين جماعية لشعراء البيت الناصري من خلال ما عرض فيها من نصوص لكثير من أبناء الأسرة الناصرية بدءا بالشيخ ابن ناصر، وانتهاء بأبنائه وأحفاده. وكان المؤلف في روايته للنص الشعري يعتمد على محفوظه وذاكرته الشعرية، ولا يلجأ إلى المصادر إلا حينما تخونه هذه الذاكرة.

وفي روايته للنصوص الشعرية كان المؤلف لا يتضايق من طول القصائد ومن كثرة أبياتها. فأحيانا تكون النصوص الشعرية عاملا من عوامل الإطناب في الترجمة والإسهاب فيها، وبرغم ذلك يثبت المؤلف كل ما يحفظه من شعر، سعيا وراء توثيق النصوص وروايتها.

وكان المؤلف كلما مر بمعنى من المعاني الشعرية إلا واستطرد بحثا عن القصائد التي تحمل الأشباه والنظائر، فيقوم باستقراء النصوص الشعرية في دواوين الشعر العربي المشرقي والأندلسي والمغربي، فينتقل من مصدر إلى آخر، ويطرق نصوص الشعر، مبديا تمكنا واضحا من مادة الشعر وكاشفا عن طاقة كبيرة في مجال التلقي الفني للنصوص الشعرية. حيث أظهر المؤلف مقدرة مهمة في مسألة استقراء المعاني المشتركة والأوزان المتناظرة والقوافي المتشابهة.

---

(1) منها كتبه: الدرر المرصعة والروض الزاهر وطليعة الدعة.

فرواية قصيدة (النسيم العاطر)[1] التي يقول صاحبها- أحمد بن موسى الناصري- في مطلعها. [الكامل]

هب النسيم معطر الأردان والدوح يرفل في حلى الألوان

كانت مناسبة للمؤلف كي يبحث، في التراث الشعري العربي، عن أشباهها في الروي والوزن، معتمدا على ذاكرته بالدرجة الأولى. يقول: "ذكرني هذا الروي والوزن قصيدة الأديب الناظم الناثر صفي الدين عبد العزيز بن سرايا الحلي، التي يمدح بها بعض ملوك مصر ونصها: [الكامل]

خلع الربيع على غصون البان حللا فواضلها على الكثبان

وبعد روايته للقصيدة كاملة، استسلم لجاذبية الرواية الشعرية، فساح وجال مستقصيا أشعار هذا الشاعر من مختلف الأغراض الشعرية، فذكر منها الكثير[2].

ويعطينا الأديب محمد المكي صورة ناضجة عن شخصية الأديب الناصري الذي جمع في تكوينه بين تنوع المعارف ورهافة الإحساس، وبين البحث عن المعلومة وتذوق الفن الشعري، حيث جعله حلية في كل مصنفاته. وإذا عدنا إلى كتابه (الرياحين الوردية)[3]. نجد هذه الرحلة قد تحولت من سياحة مكانية إلى سياحة فنية، وذلك حينما ينقلنا السارد بين حدائق الشعر ورياضه، ويجول بنا في عوالمه الجمالية، متتبعا المعاني والأوزان، ومستعرضا كل ما يحفظه من شعر، حتى تحول نص هذه الرحلة إلى شبه مصنف في الأشعار المختارة. ومن نماذج رواياته للشعر- والتي غالبا ما تأتي للاستطراد أو للاستشهاد – ما أورده حينما توقف عند جزء هام من قصيدة نبوية لابن جبير، والتي يقول في مطلعها: [المتقارب]

أقول وآنست بالليل نارا لعل سراج الهدى قد أنارا
وإلا فما بال أفق الدجى كأن سنا البرق فيه استطارا
ونحن من الليل في حندس فما باله قد تجلى نهارا[4]

---

(1) قصيدة لأحمد بن موسى في مدح الشيخ أحمد الخليفة، تنظر في الدرر المرصعة ص(77) و في البرق الماطر(وهو شرح لها)

(2) الدرر المرصعة، ص: 79.

(3) الرياحين الوردية في الرحلة المراكشية، مخ م و 1864 / د.

(4) الرياحين، ص: 42 ـ 43، وانظر: عبد الملك المراكشي: الذيل والتكلمة لكتابي الموصول و الصلة، تحقيق محمد بن شريفة وإحسان عباس، ج 5/ ص: 602، دار الثقافة ـ بيروت 1973.

أثار إيقاع هذه القصيدة حساسية المؤلف، واستفز ذاكرته الشعرية، ودعاها لرواية الشعر واستعراض ما تختزنه من أشباه لهذا الإيقاع، فأسعفته في حينه، فتداعت إليه النصوص وتزاحمت وتدفقت، فقال: (وذكرتني هذه أيضا قصيدة العلامة... أبي سعيد فرج ابن لب يمدح النبي (ص) وهي قوله: [المتقارب]

إذا القلـــب ثـــار أثـــار ادكـــارا	لقلـــبي فـــأذكى عليـــه أوارا
تـــروم جفـــوني لنـــار الهـــوى	خمـــودا فتهمـــي دموعـــا غـــزارا
فمـــاء جفـــوني تـــسح انهمـــالا	ونـــار فـــؤادي تهـــيج اســـتعارا[1]

ولم يقف المصنف عند هذا النص بل دفعه حسه التوثيقي إلى استدعاء ما يعرفه من أشعار مغربية على هذا الإيقاع. فوجد في معاصريه من أتباع الزاوية الناصرية من شارك في الإبداع على هذا الإيقاع. فقال "وقفت على قصيدة في هذا الوزن والروي للأديب الأريب... أبي عبد الله محمد الحوات الشفشاوني أبقى الله وجوده وأدام إسعاده وخلوده يرثي بعضهم ونصها" [المتقارب]

أحبتنـــا أضـــرم الـــبين نـــارا	وأذكـــى الغـــرام بقلـــبي أوارا
ودمعـــي هـــذا جـــرى وابـــلا	بـــسفح الخـــدود وهمـــى جمـــارا
لفقـــد حبيـــب فقـــدت اصـــطبارا	ترحـــل عنـــا وللقـــبر ســـارا[2]

ومن بين النماذج البليغة الدالة على الحس التوثيقي وهاجس الرواية لدى الأديب الناصري ما نجده في الرحلة أيضا من تتبع حثيث لظاهرة التصديرات الشعرية، فعند روايته لقصيدة ابن عبدون، أثاره قوله فيها: [الطويل]

يقـــول لهـــا لمـــا رأى مـــن دثورهـــا	(الا عـم صـباحا أيهـا الطلـل البـالي)
فقالـــت ومـــا عيـــت بـــرد جوابـــه	(وهل يعمن من كان في العصر الخالي)[3]

---

(1) الرياحين، ص: 43 ـ 45، وانظر أحمد المقري: نفح الطيب، غصن الأندلس الرطيب، شرح و ضبط:يوسف علي طويل ومريم قاسم طويل، ج 8/ ص: 54 ـ 55.، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان- ط1- 1995

(2) الرياحين، ص: 45 ـ 46.

(3) م. نفسه، ص: 136.

فكان صنيع ابن عبدون سببا كافيا لدفع المصنف إلى البحث في التراث الشعري عن النصوص التي اعتنى فيها أصحابها بمسألة تصدير أبيات امرئ القيس، وقد أسعفته ذاكرته ومحفوظه الشعري في ذلك، فروى جزءا من قصيدة لابن جزي التي يقول في مطلعها: [الطويل]

أقول لعزمي أو لصالح أعمالي (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي)
أما واعظي شيب سما فوق لمتي (سمو حباب الماء حالا على حال)
أنار به ليل الشباب كأنه (مصابيح رهبان تشب لقفال)[1]

وبعد استعراضه لجزء من هذه القصيدة أحال على نصها الكامل في كتاب نفح الطيب[2] ثم انتقل لرواية تصدير آخر لشعر امرئ القيس عند حازم القرطاجني وهو قوله: [الطويل]

لعينيك قل إن زرت أفضل مرسل قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
وفي طيبة فانزل ولا تغش منزلا بسقط اللوى بين الدخول فحومل
وزر روضة قد طالما طاب نشرها لما نسجتها من جنوب وشمال[3]

وإذا انتقلنا إلى مصنف آخر من مصنفات هذا الأديب الناصري نجد ظاهرة الرواية الشعرية بادية بوضوح كبير، مما يدل على عناية الأديب بالنص الشعري حفظا وتدوينا ورواية. ففي شرحه (البرق الماطر) نجد المادة الشعرية قد طغت على منهج الشرح، وغلبت النصوص الشعرية على التفسيرات اللغوية، فتحول المصنف إلى شبه كتاب في المختارات الشعرية الطريفة. والذي يمكن الإشارة إليه بخصوص هذا الكتاب هو أنه جمع أشعارا كثيرة لمبدعين مغاربة فضلا عن أشعار المشارقة والأندلسيين، وهذا دليل آخر على اعتناء المؤلف بالنص الشعري المغربي، وعلى رغبته في إتاحة الفرصة للمبدع المغربي في البروز والتألق. وقد كان النص الشعري الناصري حاضرا بقوة في هذا المصنف. وفي مقدمة الشعراء الذين حظوا بالحضور المتكرر

---

(1) الرياحين، ص: 136.

(2) انظر احمد المقري: نفح الطيب ج 8 / 62 ـ 63، وانظر أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مشترك ج 3 / 182طبعة اللجنة المشتركة للنشر التراث الإسلامي، الرباط 1400-1980،، وانظر لسان الدين بن الخطيب: الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق: إحسان عباس، ص: 139، دار الثقافة ـ بيروت.

(3) الرياحين الوردية، ص: 173، وانظرها في ديوان حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، ص: 89،دار الثقافة ـ بيروت 1964

واللافت في هذا النص، الأديب أبو علي اليوسي[1]، ومحمد العلمي الحوات، وأحمد بن موسى الناصري وهم من كبار شعراء الزاوية الناصرية. وكان من أهم علامات هذا الشرح، الإكثار من الشواهد الشعرية في كل مناسبة. فلم يكن الشارح يترك فرصة تمر إلا واستغلها لسرد ما يحفظ من أبيات مفردة أو مقطعات مختارة أو قصائد طويلة.

أما كتاب (طليعة الدعة) [2] فقد انزاح فيه صاحبه عن غرض التأريخ، وانجرف مع المد الشعري القوي، فلم يقو على مقاومة حساسيته المفرطة إزاء الأدب عامة والشعر خاصة. فأطلق العنان لتداعياته الشعرية، حيث جعل من الشعر مكونا أساسيا في منهج التأليف، فوضع له عنوانا خاصا ومستقلا، وهو (الوصف والتشبيه). ويعني به بعض الأشعار التي قيلت في الثمار والأزهار والرياحين التي يتميز بها الغطاء النباتي في منطقة درعة. وفي روايته لهذه الأشعار كان المؤلف ينتقل بين دواوين الشعر العربي، مستقصيا كل بيت شعري أو مقطعة أو قصيدة ثاوية ومستقرة في بطون أمهات المصادر العربية، ولم ينس شعراء بلاده أو معاصريه، بل جعل لهم موقعا بين كبار الشعراء الذين يحفل بهم التراث الشعري العربي. ومما يزيد هذا الكتاب قيمة على قيمته التاريخية، هو ذلك المجهود الكبير الذي بذله صاحبه في جرد الأشعار البديعة المتعلقة بالمحاصيل الزراعية الدرعية. فإذا كان المؤلف قد استفاد – من حيث منهجية التأليف – من أعمال الإمام السيوطي[3]. فإننا نجده قد تجاوزه وتفوق عليه في سرد النصوص الشعرية. إذ كان الجهد الذي بذله والوقت الذي أنفقه في جمع النصوص واستدعائها من مظانها أكبر مما بذله السيوطي وأنفقه.

ولعل أهم كتاب تبرز فيه نزعة الرواية والتوثيق والتدوين، هو الكناشة الناصرية[4]. فقد حملت توقيع الكثير من أدباء البيت الناصري وتضمنت نصوصا للعديد من أدباء الزاوية. وتكشف مضامينها عن الحس الفني والجمالي الذي كان يوجه أغلب مقيداتها، إذ يطغى عليها الطابع الشعري، فهي تضم بين جنباتها صورة ناصعة لفعل التدوين والرواية، وتكشف عن ثقافة الأدباء الناصريين وعن توجههم الأدبي وعشقهم للشعر وفنونه.

لقد تحولت هذه الكناشة، بفضل مادتها الشعرية إلى شبه مصنف في المختارات الشعرية، أو إلى ديوان شعري جماعي ينقصه التصنيف والتنظيم. ففي هذه الكناشة نتعرف عن قرب على الأديب محمد المكي، وعلى ولده موسى بن محمد المكي وعلى شقيقه أحمد ابن موسى، وعلى الأديب محمد العلمي

(1) أورد في متن الشرح ثمانية وعشرين نصا شعريا، ما بين أبيات مفردة ومقطعات، وأجزاء مهمة من بعض القصائد الطويلة، وقد وصل عدد أبيات اليوسي في الشرح (144 بيتا).

(2) مخ م و 3786 / د.

(3) تأثر المؤلف بمنهجية كتاب (حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة) لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 2/ ص: 401 ـ 448، دار الإحياء، الكتب العربية، ط1، 1387 ـ 1968.

(4) مخ خ ح، رقم 12029.

الحوات وغيرهم من أبناء وأتباع المؤسسة الناصرية. فقد كانت الكناشة مساحة ورقية مناسبة لتدوين أغلب النصوص الشعرية، ورواية المحفوظات والآثار الأدبية لمختلف فعاليات الزاوية.

إن المتأمل للمؤلفات الناصرية ولسيرة أتباع الزاوية يلاحظ خاصية حفظ الشعر القديم وروايته، وهي ظاهرة تميزت بها تلك الفترة. وقد كان لها الأثر البالغ في تلقيح مواهب الشعراء وفي انفتاحهم على التجارب الشعرية السابقة، وفي تأثرهم بكبار الشعراء. ولاشك في أن الشاعر الناصري قد تسربت إليه، بفضل محفوظاته الشعرية، حساسية الإبداع وملكة القول الشعري، الشيء الذي ساعده على ضبط ممارسته الشعرية وتأطيرها بقواعد النظم والإبداع كما ورثها عن السابقين.

لقد كان حفظ الشعر حلبة للمنافسة بين الشعراء ومجالا لإبراز قدراتهم ومواهبهم. وهذا ما ساعد على تنشيط الحركة الشعرية، وأشاع هم المشاركة. فكلما كان الشاعر يحفظ كثيرا من الشعر إلا واكتسب ثقافة شعرية ومستوى متقدما في مجال الإبداع. فقد كان الشيخ اليوسي يحفظ عن ظهر قلب دواوين كبار الشعراء[1] وكان محمد الشاذلي يحفظ دواوين المتقدمين والمتأخرين[2].

إن الشاعر الناصري- كغيره من شعراء الفترة- كان يستفيد من محفوظاته ويتمثلها، ويسير على منوالها، ويعيد إنتاج بعض النماذج الشعرية في حلة جديدة وبنفس مغربي أصيل.

ولم تكن رواية الشعر وحفظه عند الناصريين تقل عن نظمه، بل كانت تعتبر علامة مميزة للشخصية الثقافية. وهذه الأهمية التي اكتسبتها عملية الرواية والحفظ تعود بالأساس إلى مفهوم الشعر السائد في تلك الفترة. فالمعرفة بالشعر لا تعني قوله ونظمه فقط، وإنما تعني أيضا حفظه ومعرفة غريبه ومعانيه المتداولة بين الشعراء، وإدراك الفرق بين جيده ورديئه. فإذا كان الإنسان راوية للشعر كانت مرتبته قريبة من مرتبة الشاعر.

ولذلك كان شعراء الفترة- ومن ضمنهم أدباء الزاوية الناصرية- يحفظون الكثير من الأشعار العربية ويستفيدون من ذلك الحفظ الذي تبدو آثاره على ما ينتجون من شعر. ومن الطبيعي أن هذا المخزون الشعري سيكون له وزن كبير في توجيه شاعرية هؤلاء المبدعين، وسيكون عاملا بارزا في تحديد ملامح الإبداع لديهم[3]. لأن راوي الشعر يكون قد استوعب كما هائلا من التجارب الشعرية واحتضنها في ذائقته الأدبية. فمن الطبيعي أن يحدث التأثر والتفاعل والتلاقح، وأن ينشأ الذوق الفني، وتتحرك الحساسية الجمالية، وتنطلق عملية الإبداع بثقة كبيرة في النفس، وبدون أي مركب نقص.

---

(1) محمد الصغير الإفراني: صفوة من انتشر، ص: 206.

(2) محمد بن جعفر الكتاني: سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس فيمن أقبر من العلماء بفاس، ج 2 / 97، طبعة حجرية فاس، 1316.

(3) عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 74.

- **الشعر وجسور التواصل:**

ومن مظاهر الثقافة الشعرية في الزاوية الناصرية، اهتمام الناصريين بإقامة المجالس الأدبية واستغلالها كفضاء ثقافي لتبادل المطارحات والمساجلات الشعرية والأدبية.

وقد كان لهذه المجالس دور كبير في اتساع حركة الشعر، وكان لها أثر بالغ على همم الأدباء وقرائحهم. حيث كان يتم خلالها إنشاد العديد من النصوص البليغة والمقطعات الرائعة مما يساهم في إتحاف الجلساء وإمتاعهم.

ويمثل فن المساجلات الشعرية لونا من تراثنا الشعري الذي حمل مفهوما خاصا للعملية الشعرية باستحداث موضوعات جديدة مرتبطة بقضايا الناس والمجتمع، وملامسة لهموم الحياة والذات. فتلك المجالس الأدبية أطلقت ألسنة الشعراء وأنطقتها بالبيان والحكمة، وأمتعت الأصفياء والجلساء بكل نفيس من القول وطريف من الإبداع.وكان لها دور كبيرفي تنشيط المناخ الثقافي في عهد كانت قنوات التواصل غير ممتدة بين المثقفين[1] وقد استغل الأديب الناصري هذه المجالس، كما استغل كل مناسبة لمد جسور التواصل مع غيره من أدباء الفترة، وتبادل الأشعار الطريفة، وذلك لتحقيق العبور الجمالي إلى القلوب والعقول.

ويمكن اعتبار هذه المجالس بمثابة (صالونات أدبية) تجتمع فيها النخبة المثقفة لتنجز حوارات هادفة، ولتتبادل إبداعاتها، ولتستمع إلى المواقف النقدية. كما أنها فرصة للتحفيز على الإبداع والإتقان والانطلاق في عملية الإنتاج الفني للنصوص الجيدة.

وقد كان الأدباء الناصريون يستغلون اجتماعهم بشيوخ الزاوية لإنشاد الأشعار، ويجعلون من هذا اللقاء فرصة لعرض آخر ما أنتجوا في هذا الفن. وهذا ما يؤكد على أن المجالس في الزاوية الناصرية لم تكن خاصة للذكر أو لتلاوة الأوراد، ولم تكن منغلقة على نفسها، بل تميزت بالانفتاح والتحرر من كل التصورات التي سادت في بعض المجتمعات الثقافية التي سيطر عليها الفقهاء. فمجالس الشيوخ الناصريين ملتقيات أدبية ومحطات يتزود فيها المبدع بالعزيمة والجرأة، وينعم فيها بالرعاية والتشجيع. وهذا ما لم يكن في كثير من المراكز العلمية آنذاك.

كان أبو علي اليوسي من أوائل الأدباء الذي اقتحموا مجلس الشيخ ابن ناصر بقصيدته الدالية: [الطويل]

عرج بمنعرج المضاب الورد   بين اللصاب وبين ذات الأرمد[2]

(1) مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية،ص:30

(2) الديوان،ص:10 طلعة المشتري 1 / 187 ـ 209.

وكانت القصيدة فرصة لربط جسور التواصل وتأكيد الانتماء والولاء للناصريين. كما كانت الانطلاقة الحقيقية لتحويل مجالس الشيوخ الناصريين إلى مواسم لسرد الأشعار وإنشادها. والذي شجع على ذلك هي تلك المواقف الإيجابية التي أبداها الشيوخ الناصريون من قول الشعر، واهتمامهم الكبير به ومعرفتهم الواسعة بأصوله وقواعده، ومشاركتهم الفعلية في نظمه وقرضه.

لقد زار الإمام اليوسي شيخه إثر عودته من حجته الثانية، ولم يجد ما يقدمه من هدية يحتفي بها الشيخ ويسعد لها ويبتهج بها أحسن من قصيدة من المطولات الشعرية تعبيرا منه عن المحبة والولاء وصدق الانتماء.وقد احتفى الشيخ ابن ناصر كثيرا بهذا النص ودعا لصاحبه قائلا "جعلك الله عينا يستقي منها أهل المغرب وأهل المشرق"[1]. وفي هذا الدعاء ما فيه من الثناء والتقدير والتحفيز.

ونجد الشاعر أحمد بن عبد القادر التستاوتي يستغل، هو أيضا، مجالس الشيخ ليحولها إلى منبر لسرد الشعر وإنشاد نصوصه. يحكي في أحد كتبه أنه قال له يوما وهو في ملإ من الناس أريد أن أقرأ عليك قصيدة كما أحب، فقال ﷺ اقرأ كما تحب وهي قوله: [الرمل]

قـد سـعت أيامنـا في بيننـا	فتناءينـا ولسـنا صـابرين
لـو علمنـا البين يـأتي بغتـة	لتوادعنـا وداع البـائنين
ولقـد كنـا كـشيء واحـد	ومـن البين المشت آمـنين
فتجرعنـا كؤوسـا مـن نـوى	ثـم صـرنا بعـد قـرب نـازحين[2]

وكان اللقاء بين الرجلين – في غالب الأحيان– يثمر قصائد ومقطعات شعرية بديعة. فقد شكلت الزيارات المتتالية لمجالس الشيخ ابن ناصر مناسبة لاستدعاء ملكة الإبداع، فينساب منها ما تختزنه من مواقف وأحاسيس.

ومما يحكيه الإمام اليوسي، في هذا الصدد، ما ورد في محاضراته، وهو ما نصه "أما أبو علي وهي كنية الحسن المشهورة فكناني بها شيخ الإسلام الإمام الهمام أستاذنا أبو عبد الله سيدي محمد بن ناصر الدرعي ﷺ وعنا به، وكنت وردت عليه في أعوام الستين والف بقصد أخذ العلم، فامتدحته بقصيدة قدمتها بين يدي نجواي، فقلت وهي هذه: [الطويل]

خليلـي مـرا بـي علـى الـدور والنهـر	لعلـي مـن ليلـى أمـر علـى خـبر

[1] انظر المحاضرات: الدرر المرصعة، ص: 39. طلعة المشتري، 1 / 187. الدرر المرصعة، ص: 420 ـ 422.

[2] نزهة الناظر وبهجة الغصن الناضر ج.1/ ورقة 26،ص50مخ خ تطوان رقم 10

ألم تريـــاني كلمـــا هبـــت الـــصبا	صـــبوت إليهـــا والفـــؤاد علـــى جمـــر
وقــد شــط واديهــا وقــد قــرب المنــى	مــداها وعــاد الــصبر في القلــب كالــصبر
تــأجج جمــر الــبين والوجــد في الحــشا	وفاضــت دمــوع العــين مــني علــى النحــر
وصـــار الحـــشا والطـــرف في المهمـــا	كجــاني الغــصن النــضير علــى الجمــر
إذا التهبـــت نـــار بجانبـــه غـــدت	مــن الآخــر الأمــواه واكفــة تجــري
بـــسقم وتـــشتيت وهمـــل وحـــيرة	بجـــسمي وأهـــواني وجفـــني والفكـــر

قال أبو علي رحمه الله، فانبسط الشيخ إلي بحمد الله، وافتتحنا بكتاب التسهيل. فلما قرأنا الخطبة دخل مسرورا فكتب إلي: [البسيط]

أبـــا علـــي جزيـــت الخـــير والنعمـــا	ونلـــت كـــل المنـــى مـــن ربنـــا قـــسما
يـــا مرحبـــا بـــك كـــل الرحـــب لا برحـــت	قـــرائح الفكـــر منـــك تجـــتني حكمـــا[1]

وهكذا كانت عادة الشيخ ابن ناصر، لا يترك فرصة اجتماعه بأعيان الفكر وأعلام الأدب إلا وجعل منها مناسبة لقرض الشعر وإنشاده. فقد حدث مرة أن اُجتمع عند الشيخ ﷺ جماعة من أعيان تلامذته كالشيخ اليوسي وأبي سالم العياشي وأبي الحسن علي المراكشي وابن عبد اللطيف الفيلالي وغيرهم، وتحدثوا فيما بينهم سرا بأن الشيخ بحر لا ساحل له في العلم والأخلاق والكرم على تقشف حاله، وبقيت لنا واحدة، وهي باعه في علم الباطن، فبينما هم في مجلسهم ذلك إذ خرج عليهم الشيخ ﷺ فباسطهم هنيئة ثم أنشد: [الطويل]

ومـــستخبري عـــن ســـر ليلـــى رددتـــه	بعميـــاء عـــن ليلـــى بغـــير يقـــين
يقولـــون خبرنـــا فأنـــت أميننـــا	ومـــا أنـــا إن خـــبرتهم بـــأمين[2]

ومن نماذج هذه المجالس الشعرية ما يحكيه إدريس المنجرة في فهرسته من حديثه عن الشيخ أحمد بن ناصر الخليفة يقول "ولقد قدمت عليه بزاويته بدرعة عام 1127 وقرأت عليه قصيدتي الميمية التي امتدحته بها وقصيدتي الكافية في آن واحد بمحضر خلائق لا تحصى على المعهود والموجود، فأجابني بمحضرهم ببيتين نصهما: [الكامل]

---

(1) طلعة المشتري 1 / 153 ـ 155، نقلا عن المحاضرات.

(2) م نفسه، 1 / 164 ـ 165.

أنت المحب وأنت منه بضعة | ته بالمحبة وارقص دلالا [كذا][*]
لك ما تحب وما تريد وترتجي | والله اسأله الكريم كمالا[1]

ومن المجالس الشعرية ما يحكيه الأديب محمد المكي في كناشته عن أخيه أحمد بن موسى (ت 1156) يقول: (وله أيضا، وقد كنت جالسا معه ذات يوم في دار والناس يدخلون علينا ويسلمون عليه وعلي. فأجيبهم برد السلام وهو ساكت فأنشدته شطر بيت لي وهو:

إذا سلموا يعنون أنت وإن أنا | أجبت...

فكمله وزاد عليه أبياتا نصها، والقافية ذات التخيير: [الطويل]

إذا سلموا يعنون أنت وإن أنا | أجبت فلا يكفي عليك سلام (جوابي)
فسلم ولا تبخل برد جوابه | فمجد الفتى بشر وحسن كلام (خطاب)
تواتر عن خير البرية أحمد | عليه صلاة عد قطر غمام (سحاب)
طلاقة وجه المرء مع حسن خلقه | دليل على الحسنى ونيل مرام(وخير مثاب)
كذاك ثلاث من سعادة مخلص | سلام وإطعام وهجر منام (جناب)[2]

ومما يدل على اهتمام الناصريين بالشعر وإقحامه في مجالسهم وجعله فاكهة كل لقاء، ما نجده في كتبهم ومقيداتهم من عبارات مثل (وأنشدني) و(أنشدني) (وأنشدته) (وأنشدنا). وهذا دليل على أن قول الشعر كان متداولا بينهم وحاضرا في أغلب مجالسهم، ودليل أيضا على ذوقهم الفني وحساسيتهم الجمالية التي تتلقى الشعر وتنتجه وتتذوقه.

وتظهر ملامح النشاط الشعري وحركة الإبداع في واجهة أخرى من واجهات الأنشطة الثقافية، وهي واجهة المكاتبات والمراجعات الشعرية، وهي من الظواهر الثقافية التي تستعين بها النخبة للتواصل فيما بينها عن طريق مد حروف الشعر وأبياته وإيقاعاته لتقع في نفوس المخاطبين. فقد كانت هناك أكثر من وسيلة للتواصل بين الأدباء الناصريين، وكان النص الشعري آلية وظيفية لدى البعض منهم، يستخدمها

(*) هذه الأبيات لا يستقيم وزنها، كما وردت في الأصل.

(1) فهرسة إدريس المنجرة،مخ م و 1838/د، ص: 51 ـ 52.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 107.

للتعبير عن مواقفه وآرائه كما يستغلها لعرض أحاسيسه ومشاعره[1]. وفي بعض الأحيان يكون الشعر وسيلة للاستفسار عن بعض القضايا المعرفية والمواضيع العلمية. وبذلك نجده يتخلل المكاتبات والمراسلات التي كانت تجري بين النخبة المثقفة.

ومن نماذج هذا الحوار العلمي بين الأدباء الناصريين ما نجده في بعض الرسائل الشعرية التي أبدعها الأديب أحمد بن عبد القادر التستاوتي، إذ نجده يخاطب أحد رموز الأدب الناصري وهو القاضي عبد الملك التجموعتي (ت 1118) برسالة شعرية يستفسره فيها عن بعض القضايا اللغوية، جاء في مطلعها: [الطويل]

بمثل أبي مروان تجلى الغياهب	وبالعلم منه تستبين المذاهب
أردنا امتناناً عن سؤال جوابكم	فلا زلتم غوثاً لمن هو طالب
وذلك أنا قد سمعنا بمعرب	أتانا بما لا ترتضيه الأعارب[2]

ونجده في رسالة شعرية أخرى يخاطب رمزا آخر من رموز الأدب الناصري حول بعض القضايا الصوفية، كرسالته الموجهة إلى الأديب أحمد المشتوكي أحزي (ت 1128)، وفيها يحكي التستاوتي عن حالته قبل التقائه بالشيخ ابن ناصر الذي كان له فضل كبير في توجيهه نحو التصوف وعشق الذات الإلهية، ومما جاء في هذه الرسالة، قوله:

'اعلم أيها الأخ أصلح الله حالك، وزين بالأعمال الصالحات مآلك، وذوقك شراب القوم ما زهدك في النوم إني كنت من المسرفين على أنفسهم، الغافلين عما ينفعهم في رمسهم، المستنيمين من اللهو أعلاه، والمحتسين من شراب الجهل أرداه. [الطويل]

وما كنت أدري ما الغرام وما الهوى	ولا كيف كان الحب يفعل بالصب
وإن ذكرت سلمى، جهلت حديثها	ولم أدر حالة البعد من حالة القرب

إلى أن أراد الله إحياء أرض النفوس، وسقى الأغصان اليابسة من الكؤوس، جذبتني يد العناية، وقادتني بأزمة الهداية،وألقتني أرواح الأقدار بحضرة الشيخ العالي المقدار، البحر الزاخر سيدنا ومولانا محمد بن ناصر أدام الله وده وأصلح الخليفة بعده فتلقاني بالقبول، وبلغني المأمول، وما طردتني الذنوب، ولا

---

(1) انظر المكاتبات الشعرية بين اليوسي و التستاوتي، ديوان اليوسي،ص:30 وبين اليوسي و محمد سعيد المرغيثي- الديوان،ص71 . وبين التستاوتي وأحمد المشتوكي،نزهة الناظرج1/ ورقات42-47 ص:81-9

(2) محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص: 215 ـ 216. مطبعة بني يزناسن، سلا، ط 1 – 2004،

اقعدتني عن تناول فضله العيوب، وبشرني وأدناني وأحياني، وأماتني، وتلقاني بالبشر والإقبال، وقال لي أنت من أهل الأنس والإدلال... ثم عاد فواصل ذكر الأبيات: [الطويل]

فاصبحت من سلمى كأني بمقلتي	أراها ولم أعتب على حب[كذا]
وعدت إذا خوفت أمرا أخافه	وإن ذكروا قربا، أحن إلى القرب
وذقت شرابا، أسكرتني مدامه	فأصبحت نشوانا، أتيه على صحبي
فمن قائل: هذا زنيدق قد بدا	ومن قائل: هذا فتى ساد من قطب
وإني وإياهم كما قال قائل	فمن لم يجد ماء تيمم بالترب
وما ضرني ذم من الناس أوثنا	وقد فرغ الفعال في اللوح من كتب[1]

أما المراجعات الشعرية فقد نشطت بشكل كبير بين شعراء الزاوية الناصريين وغيرهم من أعلام العصر، مما يدل على مستوى الحوار الثقافي الذي ساد في المجتمع العلمي آنذاك. وقد شكل النص الشعري الناصري مطية حملت العديد من الأدباء على الإبداع، وحفزتهم على المشاركة في تنشيط الممارسة الشعرية وإخصابها وإثراء تجاربها. وقد ساهمت هذه المراجعات الشعرية في توطيد العلاقة بين علماء الزاوية الناصرية وغيرهم من علماء الزوايا الأخرى. فكانت وسيلة لانفتاح الطبقة المثقفة، وتلاقح تجاربها، وتبادل المواقف والمعارف. وقد فتح الشيخ محمد بن ناصر باب الاحتكاك الثقافي بين الزوايا وأعلامها، إذ كان على اتصال دائم بالزاوية الدلائية قبل خرابها، يراسل علماءها ويخاطبهم نثرا وشعرا.

ويشير صاحب الدرر إلى هذه العلاقة الوطيدة بين الرجلين بقوله في ترجمة محمد بن أبي بكر الدلائي فمن تلك قول الأديب أبي محمد السيد بن أبي بكر وكانت بينه وبين الشيخ أبي عبد الله بن ناصر مكاتبات ومراسلات وقفت على بعضها[2].

وكانت العلاقة بين الزاويتين قد تجاوزت المكاتبات والمراسلات إلى تبادل العلماء والطلبة. فقد التحق الشيخ الحسين بن ناصر بالزاوية الدلائية للاستفادة من أعلامها بعدما كان يزاول مهمة التدريس. ولم يمنعه موقعه العلمي من السفر لأجل التزود بعلم رجال الدلاء الذين ملأوا الدنيا وشغلوا الناس. وفي ذلك ما يحكيه أحمد أحزي في ترجمته للحسين بن ناصر، يقول: قرأت عليه في صغري الكراريس والرسالة،

(1) م.نفسه، ص: 217 ـ 218، نقلا عن رسالة (شعر أبي العباس التستاوتي)، لعبد اللطيف شهبون، ج 2 / 725 ـ 730.

(2) نفسه، ص: 289.

والجرومية والألفية، وحضرت مجالسه حينئذ إلى أن ارتحل من بلدهم إلى الزاوية الدلائية صدر أربعة وستين بعد الألف[1].

ومما يؤكد متانة العلاقة بين رجال الزاويتين، ما نجده في المراجعات الشعرية بين علمين من أعلامهما وهما الأديب الطيب المسناوي الدلائي (ت 1077) والقاضي الأديب عبد الملك التجموعتي الناصري (ت1118). فقد كتب الأول الأبيات التالية: [الكامل]

حيتك نافحة الشذا بعبيرها — وسقتك مغدقة الحيا بنميرها
ودعاك منصبك العلي مملكا — وغدوت في الدنيا أجل أميرها
وفدت رسائلك الجليلة طيها — نشر المودة في جلال سطورها
فكأنها الصهباء رق مزاجها — وكأنها الديباج في تحبيرها
وتنكبت عن منزلي إذ خيمت — ما عرجت بسلامتها وسفيرها

فأجابه القاضي التجموعتي:

ليت الحدائق ما زهت بنضيرها — لما أتيت بكفئها ونظيرها
واعدت من عرق ولا كعرارها — وسقيت من غدق ولا كغديرها
وبعثتها شحرية سحرية — وردت بديع قرارها وسرورها
فعلى الخبير بودها ووفائها — سقطت سقوط الشهب في تأثيرها[2]

ومن النماذج الواضحة لهذه المراجعات الشعرية ما كان بين الأديب محمد المكي صاحب الدرر المرصعة والأديب محمد الهاشمي بن عبد الله الشكلانطي الأندلسي الرباطي[3](حيا 1173 هـ)، حيث نظم هذا الأخير قصيدة تودد وثناء في حق الأديب الناصري، وصدرها بمقدمة ذات ديباجة أدبية طريفة جاء فيها:

أما بعد، فكثيرا ما تمنى العبد بكم الاجتماع لما شاع من فضلكم الحقيقي، وملأ الأفواه والأسماع، ومن أدبكم الكامل الذي تعفرت به واوات الأصداغ، وأطلقت بفصاحته اللكنة من الألثاغ، وتعلق القلب

---

(1) قرى العجلان، ص: 24.

(2) الدرر المرصعة، ص: 405 ـ 406.

(3) انظر ترجمته في: محمد بوجندار: الاغتباط بتراجم أعلام الرباط،تحقيق: عبد الكريم كريم،ص:464-465، الرباط:1407-1987. ومحمد بن علي دينية، مجالس الانبساط بشرح تراجم أعلام الرباط،ج1/ ص116-122،الطبعة 1406،1-1986

بذلك تعلق العقيم بالولد، وتبع القلب على ذلك جميع جوارح الجسد، والأذن تعشق قبل العين أحيانا. وما شفى العين من رمدها لقيا غيركم ولا أحياها. وكنت أمني النفس بعل وعسى وليت، وأصرفها عن هواها العذري بإنشادي لها في التسلي كل بيت فما رضيت إلا بحياة الأرواح والأشباح والامتزاج الكلامي مشافهة امتزاج الماء بالراح، فنسي عند ذلك العبد وبهت كأنه لم يعرف مطلق ما فيه للمدح مساق، واضمحل كل ما أعده من الكلام عند التلاقي، فعجز عن النطق إذ ذاك. ونوى عدم سطر مدلول الكلام لما حل بالجوارح من واضح الكلام. فرأى أنه لا يحسن عن مدح مثل سيدنا التهامي، ولا أن يرمي بقبح هذه المرامي. وسلك ما هو جار إلى الآن بين الأماثل. ولم يزل نهجا مسلوكا للأفاضل من الإطراء بما رق من لطائف فن النثر ورقائق من أبيات الشعر التي سأتذكر معها نغمات الأوتار، ولا يلحقها البلابل من الأطيار، بزعمه هذه الفقر التي كأنها في الحقيقة أصوات البقر، وثنى بالسريع من الأشعار التي كأنها في سماعها صوت حمار. ومجموع ذلك كأنه هذيان، وليس له إلا نسبة التباين من الإحسان. ولكن جرأني عليه مع كونه غاية المقدور، ونهاية المسطور، والنمل يعذر في القدر الذي حمل، فليس مقدوره كمقدور جمل ما أعلمه من سيدنا من حسن شيمة وكرم خيمة. فغض الطرف عن المساوئ شيمته، وللإغضاء عن المعايب شنشنته! [السريع]

أهلا بفرع طيب طاهر ... يسمو بسر واضح ظاهر
حاز مقاما عز إدراكه ... وأدبا مع حسنه الباهر
تخجل بدر التم طلعته ... فلا يرى للبدر من ذاكر
جوهر فرد في محاسنه ... وهو يرى للفرد من آخر
وكيف لا وهو من أصل (نشا) ... أصل فيه المجد عن كابر
ذي مورد عذب زلال بدا ... مرو لصاد منه أو مائر
شرفنا إذ حل ساحتنا ... فيا له من سيد زائر
أبقاك ربي دائما ساميا ... وارث سر الطالع الزاهر
تمنحه من أمكم رغبة ... في نيل سر يا بني ناصر
فاحمد إله العرش يا سيدي ... وكن له مولاي بالشاكر
وادع لحب قد غدا رقكم ... ولا تكونن له بالهاجر
فإنه يأمل من فضلكم ... قرى أديب ناظم ناثر
فليس ذا يبعد من مثلكم ... فكم لكم من أثر سائر
أزكى سلام من رفيق على ... بدر تمام ما سبى ناظر

ومـــا تـــلا المنـــشد في مدحـــه | أهــــلا بفـــرع طيـــب طـــاهر[1]

وعند تلقيه لهذا الخطاب رد الأديب الناصري عليه شعرا،جاء فيه: [السريع]

حــي الحيـــا روض الـــسنا الزاهـــر | بـــالعلم والنـــور البهـــي البـــاهر
ولا تـــزال أغـــصانه ميـــسا | يميلـــها منـــه الـــشذى العـــاطر
والـــورق فيمـــا بينهـــا خاطبـــا | بـــصوته المطـــرب كـــالزامر
ينـــشد في وصـــف النبيـــه الـــذي | دان لـــه البـــادي مـــع الحاضـــر
العلـــم الفـــرد الـــسري الأريحـــي | اللـــوذعي أكـــرم بـــه مـــن سـري
أحيـــى بـــه العلـــم الـــذي درسـته | أيـــدي الزمـــان الناكـــث الغـــادر
قلـــده عقـــدا نفيـــسا غـــرا | يزهـــو بـــه وتـــرا بـــلا فـــاخر
أهاشمـــا أعطـــاك ربـــي رضـــاء | الهـــاشمي القرشـــي الطـــاهر
أبقـــاك ربـــي راقيـــا للعـــلا | وســـابحا في ســـره الغـــامر
ثـــم ســـلام الله يحملـــه نحـــوكم | ريـــح الـــصبا الحـــاجر
مـــا شـــاع في الأقطـــار فـــضلكم | وردد البلبـــل في منـــبر
والعـــذر مـــن مـــولاي في مقـــولي | لأنـــني بالبعـــد كالحـــائر[2]

وكان لصاحب الدرر علاقات وطيدة مع الكثير من أدباء العصر، تمخضت عنها قصائد شعرية كثيرة كانت تنشد في مجالس الإبداع، أو تتحلى بها المراسلات الأدبية القائمة بينهم. ومن مراجعات محمد المكي مع الأديب محمد الصغير الإفراني (ت 1156 / 1157) ما كان بينهما من تبادل للأشعار، وقد تضمنت كل عبارات الثناء والإطراء على ملكة الشعر التي تميز بها كل منهما.

قال الإفراني في مدحه لشاعرية محمد المكي وفي تقريظه لأعماله التأليفية والإبداعية: [الوافر]

دعـــوا عنـــا بفـــضلكم الكؤوســـا | فقـــد أنـــسى الطـــلا شـــعر ابـــن موســـى
وإذا جليـــت قوافيـــه علينـــا | أذاعـــت في الجـــوانح خندريـــسا
لـــئن حلـــف الزمـــان بـــأن ســـيأتي | بـــشبهها لقـــد حلـــف الغموســـا

(1) الكناشة الناصرية، ص: 90 ـ 92.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 92.

حسبنا أن درعة ليس فيها أديب يحسن النظم النفيسا
فلما جاءنا منها علمنا بأن لها بنص السفر عيسا
لقد أبدى من الأدب غضا وذلل من شواردها شموسا
وأحيى فكره ميت المعاني فلولا عصره خلناه عيسا
أرى أولاد ناصر حيث كانوا بدورا في الهداية أو شموسا
ولا يفني فضائلهم مديح ولو أفنى القراطيس والنفوسا
أبا عبد الإله فدتك نفسي لقد هيجت لي وجدا رسيسا
رأيت بنات فكرك مائسات وحق لبنت فكرك أن تميسا
أما الرحلة الغرا فروض أريض مبهج يسلي النفوسا
أرى رحل الأوائل ماشطات على قدم ورحلتك العروسا
وماطر برقك استسقيت منه لموحش خاطري فغدا أنيسا
وأما الفتح فهو الفتح حقا وقد حلت فوائده الطروسا
ولكن في الإجازة لي كلام سأكشفه إذا كنا جلوسا
ولازالت سعودك في ازدياد ووقيت المكاره والنحوسا[1]

فراجعه محمد المكي بقصيدة أخرى على وزن الأولى ورويها: [الوافر]

أحبر الغرب هيجت الرسيسا بنظم دونه الدر النفيسا
ومن معنى تزيل على المعنى شجى من أجله أضحى دريسا
أنيس العصر مهلا إن قلبي ضعيف لا يطيق الخندريسا
فأنت شمس والأعلام طرا نجوم، أين من نجم شموسا
وأنت البحر، والغير السواقي وأنت الفرد حقا لا غموسا
فدمت ودام سعدك في سرور وفي عز ولازلت الرئيسا[2]

[1] م نفسه، ص: 93 ـ 94. الدرر المرصعة، ص: 96 ـ 97.
[2] الكناشة، ص: 94. الدرر المرصعة، ص: 97.

وكان للأديب محمد العلمي الحوات نصيب من هذه المراجعات الشعرية مع أبناء البيت الناصري، فقد كان كثيرا ما يلازم الأدباء الناصريين ويصاحبهم، وفي كل مرة يستغل لقاءه بهم أو أية مناسبة أخرى ليبدع شعرا ليقدمه قربانا بين أيدي أحبائه، تعبيرا عن ولائه الدائم وتعلقه المتين. وكانت أشعاره تجد استحسانا لدى كل المتلقين، يستقبلونها بالإعجاب والتقدير، ومن ذلك ما نجده في هذه المراجعة الشعرية التي دارت بين محمد العلمي الحوات وأحمد بن موسى الناصري.

يقول الحوات مهنئا محمد المكي على شفائه من مرض ألم به: [البسيط]

هني ذا الجسم بالإبلال من سقم ... وعوفي البدن المحفوظ من ألم

لك الثواب على ما قاسى من مرض ... وشدة السقم والأوجاع والضرم

فالقلب من كل ذي قلب له مقة ... عليه قد كان في هم وفي نقم

ومذ أفقت أفاق الفضل وانتعشت ... روح الجمادة والآداب والكرم

فالآن فاشكر أبا عبد الإله لمن ... أولاك برءا وذا من أعظم النعم

إن الشقيق أبا العباس سيدنا ... من حاز مجد العلا كالمفرد العلم

ما فاته من جزينا الأجر من تعب ... فالجسم في نصب والعين لم تنم

أبقاكما الله في عز وعافية ما ... دام روض الترب يخضر بالديم

والشمل يجمعه ربي بأهلكما في ... وادي درعة بالأصحاب والحشم

ثم سلام على علياكما أبدا ما ... حن صب بذكر أهل ذي سلم[1]

ولم يترك الأديب أحمد بن موسى الناصري هذه الفرصة تمر دون أن يرد على هذه القصيدة ويثني على صاحبها ويبرز قدره في مجال الإبداع. فعارضه بقصيدة مطلعها: [البسيط]

أهلا بها غادة حسناء لابسة ... ثوب المحاسن تحكي البدر في الظلم

زفت إلينا ضحى تزري بشمس ضحى ... تختال في حلل تخطو بها قدم

أحيت صبابة مشتاق بزورتها ... وأنعشته بلثم ثغرها البسم

وأخرست كل لسن في مقالتها ... هني ذا الجسم بالإبلال من سقم

أبرزها فكر مولانا وسيدنا ... محمد الحسني الموسوي العلمي

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 97.

جـــزاه رب الـــورى خـــيرا وشـــرفه بـــين الأنـــام بتـــاج العـــز والكـــرم(1)

ومن بديع المراجعات الشعرية بين الشعراء الناصريين ما نجده من حوار شعري طريف بين الشاعر محمد العلمي الحوات والأديب محمد المكي. فقد أعجب الحوات بمقطعة شعرية في مدح النبي ﷺ، مطلعها: [الرمل]

أبطحـــي البعـــث مكـــي الأثـــر هـــاشمي الفـــرع مـــن نـــسل مـــضر

فزاد عليها:

مـــا همـــى ودق بأكنـــاف الحمـــى وشـــدت ورق ومـــا فـــاح زهـــر

ثم زاد محمد المكي عليها:

وتغنـــى مطـــرب في لحنـــه أبطحـــي البعـــث مكـــي الأثـــر(2)

وهذا التجاوب الشعري سلوك فني قديم تداوله الشعراء في مجالسهم ومسامراتهم الأدبية،الشيء الذي يكشف عن نضج ملكة النظم وقوتها، وعن سيولة العبارة وانسيابها، وعن امتلاك قوي لناصية اللغة الشعرية وتطويعها.

- **أشكال التلقي للنص الشعري**

لا يوجد كتاب خاص في التنظير النقدي عند الناصريين، فلم أقف على مصنف يميل كل الميل إلى هذا الحقل الأدبي، إذ لم يكن لهم تكوين خاص في مجال الدراسة النقدية، ولذلك لم يجرؤ أحد منهم على الخوض في هذا الخضم العلمي الشائك. ولكن المتصفح للمصنفات والمؤلفات الناصرية يستطيع أن يجمع مادة نقدية مهمة تبرز مدى اهتمام الأديب الناصري بمسألة تقويم النص الشعري ونقده. ففي هذه المصنفات خطرات نقدية مهمة تكشف عن أساليب متنوعة في المواجهة مع النصوص الشعرية، كما تكشف عن مستوى التكوين الأدبي عند الأديب الناصري، وعن مصداقية الدرس العلمي في الزاوية الناصرية.

---

(1) م. نفسه، ص: 97.

(2) م. نفسه، ص: 99.

إن المواجهة مع النص الشعري تتنوع أشكالها ومقاصدها، ما بين المواجهة الانطباعية التذوقية البسيطة، وبين الوقفة النقدية القائمة على أسس علمية ورؤية نقدية منهجية،إلى جانب المواجهة الشارحة التي تسعى إلى فك ما استغلق من نصوص الشعر وما استعصى من لغتها وأساليبها. وقد كان الأديب الناصري متلقيا إيجابيا للنص الشعري، ومتذوقا لفنونه التعبيرية والإيقاعية، وكان صاحب موقف نقدي أصيل. وهكذا تكون الممارسة الشعرية في الزاوية الناصرية قد تجاوزت عملية الحفظ والرواية إلى مستوى التذوق والدراية. فلقد أتيحت للأدباء الناصريين الفرصة للإطلاع على ما تزخر به مكتبتهم من أمهات المصادر الأدبية الشيء الذي ساهم في امتلاكهم لذوق مرهف وحس نقدي واضح مكنهم من تذوق النصوص ونقدها.

والحديث عن النقد وتذوق النص الشعري يدفعنا لاستقصاء كل ما له علاقة بالمواقف النقدية بمختلف أشكالها، حتى نستطيع تكوين فكرة واضحة عن الممارسة النقدية في رحاب الزاوية الناصرية.

ففي المصادر التي اعتمدتها للبحث صادفت مادة نقدية مهمة تكشف عن فهم خاص للممارسة الشعرية، وعن مواقف علمية وفنية في مقاربة الإبداع الشعري. كما تكشف عن مستويات في دراسة الشعر، بعضها يقف عند المادة اللغوية للنص الشعري وبعضها يتعمق في ثنايا النص يطارد العبارات والصور ويلاحق الأوزان والأساليب.

ويحضر المصطلح النقدي في المؤلفات الناصرية بشكل يكشف عن استيعاب الأدباء لآليات الشرح وأدوات النقد والتفسير. وبذلك تكون الثقافة الشعرية في الزاوية الناصرية ترتقي وتتطور بارتقاء وتطور المستوى الأدبي للأديب الناصري: من مستوى الحفظ والنقل والرواية،إلى مستوى النقد والشرح والتعليق، وهو ما يكون عاملا إيجابيا في تيسير العملية الإبداعية وفي انطلاقها. ومعلوم أن الممارسة الشعرية تحتاج دائما إلى العملية النقدية كعمل مواز يساهم في توجيه التجارب الشعرية وفي تأطير العملية الإبداعية وترشيدها وإبعادها عن منطق الارتجال والابتذال والعشوائية والنظم العقيم، وتمنعها من الانحراف والانزياح عن خطها المستقيم. وعلى هذا الأساس سأعمل على مقاربة النشاط النقدي الناصري باستقصاء المنطلقات التصورية التي تحكمت في عمليات القراءة والتذوق والتلقي.

- النقد والمرجعية الدينية:

إن الأدباء الناصريين كانوا على وعي كبير بهذا التصور الناضج لعملية الإبداع. وكانوا حريصين على تحقيق نسبة من الجودة في أشعارهم. خصوصا وأن منهم من كان يقرض الشعر بانسياب تام ويكثر من النظم بشكل تلقائي، كنتيجة للثقافة الشعرية التي استوعبها وتمكن من أساليبها ولغتها وتقنياتها. فاليوسي يقول (لو شئت ألا أتكلم إلا شعرا لفعلت)، والتستاوتي دخل باب الشعر من بابه الواسع، فنوع في

الأشكال والأنواع والمضامين، وامتلك ناصية اللغة. والأدباء موسى الناصري وأحمد بن موسى ومحمد المكي كانوا جميعا من مدرسة اليوسي والتستاوتي يقرضون الشعر قرضا ويجيدون فيه. والحوات والتجموعتي والعياشي شعراء سجلوا أسماءهم واضحة في سجل التراث الشعري المغربي كما وكيفا.

فلاشك في أن هذا الرصيد الهام من الشعراء ومن التجارب الشعرية قد كان له دور كبير في تحديد تصور مشترك عن الشعر، وعن أبعاده المرجعية والوظيفية والجمالية، الشيء الذي يتيح لنا الحديث عن حركة شعرية أصيلة وناضجة. ولعل القاسم المشترك بين عملية الإبداع والنقد في الزاوية الناصرية هو الحضور القوي للبعد الديني والعنصر الأخلاقي. فالشاعر يبدع بمرجعية دينية وبخلفية خلقية، والناقد يواجه النص الشعري، وهو بدوره ينطلق من المرجعية نفسها. وهذا ما يفسر طغيان النزعة الأخلاقية في الممارسة الإبداعية والعملية النقدية على حد سواء. وفي موقف اليوسي من الشعر ومفهومه تأطير واضح للممارسة الشعرية بشقيها الإبداعي والنقدي. فهو يرى أن الشعر لا بأس به أصلا غير أنه ليس على إطلاقه، وأن الشعر كله محمود ومرضي، فإن هذا خطأ وغلط، بل هو على تفصيل. فما كان متضمنا للثناء على الله تعالى، أو لمدح النبي ﷺ وأصحابه، أو الأنبياء والملائكة، وكل من يجب تعظيمه وتوقيره والثناء عليه فهو مندوب إليه مرغب فيه، وما كان متضمنا للتنبيه والوعظ والتزهيد في الدنيا والترغيب في الآخرة ونحو هذا، فكذلك أيضا، وما كان متضمنا للهجو وإيذاء كل من عرضه معصوم فهو حرام، ويتفاوت في القبح والشدة بحسب المؤذى، حتى ينتهي إلى الكفر كما في حق الأنبياء، وما كان خاليا من هذين الأمرين فهو من المباح في الجملة، إلا أنه إن اشتمل على وصف القد والخد والمجون التي تحرك دواعي الشهوة والغواية، فهو قد يحرم وقد يكره، وقد يباح بحسب حال القائل والمخاطب[1].

ففي هذا النص النقدي التنظيري نلمس الضغط الذي مارسه التكوين الثقافي المحافظ والخلفية الدينية في تحديد مفهوم الشعر وشروطه ومستويات القبول فيه. فالمصطلح الفقهي يتقاطع مع المصطلح النقدي. فلم نعد نسمع في كلام اليوسي عن الشعر الجيد والشعر الرديء، وإنما نلاحظ توظيفا جديدا وأسلوبا متميزا في العملية النقدية يتيح للنزعة الفقهية أن تمارس سلطتها، فقد لجأ الناقد إلى استعارة المصطلحات الفقهية لينتقد من خلالها الممارسة الشعرية. فبدأنا نسمع عبارات أخرى كالشعر الحلال والحرام والمباح والمكروه.

وكان لهذا الموقف النقدي تجسيد عملي واضح في شعر الزاوية الناصرية، فقد حافظ الشعراء الناصريون على هذا التصور والتزموا به في أغلب نماذجهم، ولم يكن لهذا الالتزام تأثير سلبي على ممارستهم الشعرية، بل استطاعوا أن يكيفوا مقتضيات هذا الالتزام مع حياتهم الاجتماعية والدينية وتجاربهم الإنسانية والعاطفية. وقد تفاعلت المواقف النقدية مع هذا التوجه الفني العام، فكانت عبارة (شعر الفقهاء) حاضرة في

---

(1) اليوسي، زهر الأكم، ج 1، ص: 48.

تراجم الكثير من شعراء البيت الناصري. وهي عبارة دالة على تصنيف نقدي جديد متداول في تلك الفترة من تاريخ المغرب الثقافي. وهي ليست قدحا أو تنقيصا من قيمة هذا الشعر وأهميته.لأنها صفة منسجمة مع شخصية المبدع ومع المنطلقاته الفكرية والاختيارات الفنية لمجتمعه الثقافي.

فهذا صاحب الدرر المرصعة يصف بعض الشعراء الناصريين في ترجمته لهم بهذه الصفة النقدية الخالصة، يقول في ترجمته للأديب أحمد أحزي المشتوكي (ت 1128) "كان يقول الشعر كثيرا، وشعره شعر الفقهاء"[1].

ونجده يحلي أديبا آخر بالصفة نفسها، فيصف أحمد بن صالح الأكتاوي (ت 1147) قائلا: "له عارضة في صناعة الشعر، وشعره شعر الفقهاء"[2].

وبهذه الصفة نفسها عرف الأديب المكي عند الذين ترجموا له، فقد حلاه الخليفتي بقوله "ناظما شاعرا، وشعره شعر الفقهاء"[3].

وهكذا نلاحظ أن تلقي الشعر عند الأدباء الناصريين تحكمه تصورات قبلية، ومفاهيم فنية موجهة. فلم تكن عملية الإبداع ساحة مستباحة، إنما كان لها سياج من دين وخلق، ولها حدود من قيم وأعراف، وهذا ما يجعل الشعر ذا خصوصية تميزه. إذ ليس كل شعر انضبط بخط أديولوجي أو أخلاقي يفقد قيمته الفنية. فلم تكن الجودة أبدا تعني الانفلات من رقابة الضمير أو من وازع القيم. ولذلك أعتبر أن هذه المواقف النقدية هي ضرب من التميز الذي يزيد في إثراء الساحة الأدبية ويساهم في إغناء الخطابات التي تنشط الحقل الثقافي.

ولم يمنع هذا الموقف النقدي الأخلاقي بعض الشعراء الناصريين من تجريب القول الشعري الحر، والمناورة في ساحة المحظور، والانفلات من رقابة سلطان القيم. إذ كان لبعضهم حضور شعري بحلة أخرى مخالفة تماما لقيم الزاوية وتعاليمها، ومتجاوزة للمواقف النقدية التي كانت تؤطر الممارسة الشعرية. فمثلا نجد الشاعر أحمد بن موسى الناصري يطرق باب المجون فينظم قصيدة تهتك ستار القيم التي تربى عليها أبناء البيت الناصري، وتخالف التوجه العام الذي سارت فيه معظم التجارب الشعرية، وقد عدها شقيقه ضربا من المجون بقوله "وله في المداعبة والمجون على طريقة الشعراء..."[4].

لكن الشاعر سرعان ما يحس بانزياحه الشديد عن الخط الفكري الناصري، وبتجاوزه للإطار القيمي الذي يوجه عملية الإبداع، ويضبط الأقوال والأفعال والسلوكات، فيستدرك قائلا: [المجتث]

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 35.

(2) م. نفسه، ص: 112.

(3) محمد بن عبد الله الخليفتي: الدرة الجليلة، ص: 174.

(4) الكناشة، ص: 108.

والله ما كـان فعلـي	لكنـه نسـج فكـري
إيـاك فـالظن إثـم	يـا سامعا قـرض شـعري
فليتـق الله عبـد	في كـل نهـي وأمـر
وليحتفـل بـصلاة	وليجتنـب كـل مـزري
وليعتـبر بـسواه	وليتـذكر يـوم حـشو[1]

وهنا نلمس وعي الشاعر وتمييزه بين السلوك الشخصي وبين قرض الشعر والتعبير الفني. فليس الشعر تعبيرا عن أخلاق صاحبه وقيمه، وإنما هو خلق وإبداع فني يتجاوز البعد الديني والخلقي. ولا يعكس- بالضرورة- الشخصية الحقيقية للمبدع. ولاشك في أن هذا التمييز بين الفن والأخلاق موقف نقدي قديم، كثيرا ما كان موضوعا لنقاشات حادة في الأوساط الثقافية بين تيارين؛ تيار المحافظين الملتزمين بأصول الأخلاق والقيم، وتيار المتحررين الرافضين لرقابة الأخلاق على الممارسة الفنية بجميع أشكالها.

وهذا يعني أن المواقف النقدية كانت إطارا عاما يحدد صورة الإبداع وضوابطه في شكله الشمولي، ولم تكن عائقا أمام بعض التجارب الشعرية المتحررة، وهذه ظاهرة تميزت بها طائفة من الشخصيات الثقافية سواء المنضوية تحت مظلة الزاوية الناصرية أو التي آثرت العمل خارج أية مظلة فكرية، وبعيدا عن كل شكل من أشكال التوجيه والوصاية. فكثير من الشعراء أطلقوا العنان لقريحتهم تجود بالشعر كلما واتت الفرصة وحل شيطان الشعر، غير واضعين فصلا بين ما هو مباح من هذا الشعر وما هو غير مباح، بل إنهم اتجهوا نحو غير المباح اتجاها ملحوظا يتفاوت كثرة وقلة حسب الشعراء"[2].

ومن نماذج الشعراء الناصريين الذين أقدموا على خلع عباءة الفقيه، والسباحة في عالم الجمال الفني غير مبالين بحساسية المجتمع الصوفي، الأديب محمد المكي الذي نجده يطرق باب الغزل بصيغة المذكر على طريقة العباسيين بقوله: [الرمل]

يـا هـلا لا قـد بـدا في الأفـق	وخـدود الـورد بـين الـورق
وغـزالا بالجفـا أرقـني	(يالـه) الخلـق واصـل أرقـي
أنـت قـصدي ومنـى قلـبي فـلا	[...] قلـبي في الهـوى بـالحرق
وقـد عـلا جـسمي نحـول وضـنى	وحكـى نـوحي نـوح الـورق[3]

---

(1) م. نفسه، ص: 108.

(2) عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 53.

(3) الكناشة الناصرية، ص: 487.

ويقول في نص آخر: [البسيط]

ارحم فؤادي لقد أصبحت مكروبا   أما ترى الدمع فوق الخد مسكوبا
أستودع الله لي في حيكم قمرا   يهواه قلبي وعن عيني محجوبا
يا من حكى يوسف في حسن طلعته   ارحم محبا غدا في الحزن يعقوبا
قد مسني الضر من طول البعاد كما   مس السقام نبي الله أيوبا[1]

وبالرغم من محاولة الانفلات من سلطة الوصاية الصوفية، فإن الشاعر ظل دائما منسجما مع تكوينه الثقافي ومرجعياته الدينية والتربوية، فهو يمتاح من منابعه الثقافية في تشكيله الشعري ويستند إلى المعاني القرآنية لبناء الصورة الشعرية.

ومن المظاهر الواضحة التي تؤكد وجود رؤية نقدية موجهة للممارسة الشعرية في رحاب الزاوية الناصرية، وجود طائفة من الشعراء ضمن عقد الأدباء الناصريين ممن كان لهم موقف نقدي إزاء ما يبدعونه من أشعار، أو إزاء ما يبدعه غيرهم. وهذه الطائفة من الأدباء يمكن تسميتهم (بالشعراء النقاد) الذين ضمنوا قصائدهم خطرات نقدية تبرز حساسيتهم الفنية، وقد عبروا فيها عن مواقفهم الجمالية حول جوانب من القول الشعري. فالشاعر أبو سالم العياشي، وهو من شعراء الزاوية الكبار، يقول عن نفسه ومفتخرا بشاعريته: [الطويل]

وما صدني عيي عن القول إنني   أمير على من يحسن النظم والنثرا
أتمشي القوافي في غير تحت لوائنا   ونحن على أفواهها نبرم الأمرا
فعلم القريض في يدي كيمياؤه   فلو رمت تربا منه صيرته تبرا
وإن جناني يثقب الماس حده   وإن لساني يقذف الدر والحجرا
فهذا نظامي صغت منه قلادة   أقلدها جيد البلاغة والنحرا
ليعلم فرسان البلاغة أنني   إذا حاربوني صاحب الراية الحمرا[2]

وغير خفي ما في هذه الأبيات من فخر العياشي بشاعريته، وثناء على ما يصدر عنها من أشعار. فهو راض كل الرضا عن تجربته في عالم الإبداع الشعري اعتمادا على ما لديه من مرجعية نقدية.

(1) م. نفسه، ص: 27.
(2) الدرر المرصعة، ص: 487 ـ 479.

والأمر نفسه نجده عند أحد أدباء الفترة ممن ارتبطوا بالزاوية وانفتحوا على خطابها واحتكوا برموزها وهو الأديب محمد الصغير الإفراني. فقد كان له موقف مشابه من شاعريته ومشاركته في مجال القول الشعري، ومن ذلك قوله: [الكامل].

أنا أشعر الشعراء غير مدافع	من قال لست بشاعر يأتيني
فكري هو البحر الخضم شبيهه	والبحر حاوي الجوهر المكنون[1]

أما مواقف هؤلاء الشعراء من تجارب غيرهم فتحكمت فيها العلاقات الشخصية أكثر مما كانت نابعة من رؤية نقدية موضوعية، فغالبا ما تطغى العاطفة والذاتية في تقييم تجربة شعرية ما بقصد الثناء على صاحبها وإظهار المودة والمحبة.

فها هو محمد الصغير الإفراني يجامل الأديب الناصري محمد المكي بقصيدة ضمنها موقفه من شعره، وتقريظا لأعماله التأليفية؛ جاء فيها: [الوافر]

دعوا عنا بفضلكم الكؤوسا	فقد أنسى الطلا شعر ابن موسى
وإذا جليت قوافيه علينا	أذاعت في الجوانح خندريسا
لئن حلف الزمان بأن سيأتي	بشبهها لقد حلف الغموسا
حسبنا أن درعة ليس فيها	أديب يحسن النظم النفيسا
لقد أبدى من الآداب غضا	وذلل من شواردها شموسا
وأحيى فكره ميت المعاني	فلولا عصره خلناه عيسا[2]

ففي هذه الأبيات تظهر المواقف النقدية في شكل ثناء على تجربة محمد المكي الشعرية تناول فيها الإفراني جملة من القضايا الفنية، وهي البنية الإيقاعية لشعر الناصري وبراعة النظم، والقدرة على استدعاء المعاني القديمة، وكل ذلك مما يدخل في مجال نقد الشعر.

وعلى هذا النهج يسير محمد المكي في رده على الإفراني، فهو يصوغ نقده شعرا، ولكن فيه من الثناء والمدح أكثر مما فيه من جدية النقد ومقصدية التقويم. يقول على الإيقاع نفسه:

أحبر الغرب هيجت الرسيسا	بنظم دونه الدر النفيسا

(1) الكناشة الناصرية، ص: 79.

(2) م. نفسه، ص: 93 ـ 94.

ومـــن معنـــى تزيـــل عـــن المعنـــى شـجى مـــن أجلـــه أضـحى دريـــسا[1]

ومما يكشف عن تذوق الأديب الناصري للأشعار ما نجده من مواقف اختلط فيها النقد بالإعجاب والثناء، وغلب عليها عنصر الأدبية، وغابت عنها صفة العلمية والموضوعية. ومن ذلك ما وصف به الشاعر أحمد بن موسى الناصري قصيدة للأديب محمد العلمي الحوات، حيث قال في وصفه لها: [البسيط]

أهـــلا بهـــا غـــادة حـــسناء لابـــسة	ثوب المحـــاسن تحـــكي البدر في الظلـم
زفت إلينا ضـحى تـزري بـشمس ضـحى	تختـــال في حلـــل تخطـــو بـــلا قـــدم
أحيـــت صـــبابة مـــشتاق بزورتهـــا	وأنعـــشته بلـــثم ثغرهـــا البـــسم
واخرســـت كـــل لـــسن في مقالتهـــا	هـــي ذا الجـــسم بـــالإبلال مـــن سـقم
أبرزهـــا فكـــر مولانـــا وســـيدنا	محمـــد الحـــسني الموســـوي العلمـــي[2]

فهذا الثناء يمكن إدراجه ضمن فن التقاريظ أكثر من إدراجه في مجال النقد، ومع ذلك لا يمكـن أن ننفي عنه البعد النقدي لأنه يعبر عن موقف شاعر ذي حساسية فنية من تجربة شعرية لها نصيبها مـن الجـودة والتميز.

- **معايير نقد الشعر:**

وكما تختلط أشعار المدح والتقريظ ببعض الخطرات النقدية، فكذلك تتقاطع عملية رواية الأشـعار بنقد القول الشعري وإبداء الرأي فيه. فالأديـب الناصـري لا يـترك فرصـة تمـر دون أن يبـدي موقفـه مـن القصيدة إذا استدرجه السرد أو الاستطراد إلى روايتها وإثباتها. وهو يحتكم في ذلك كله إلى جملة من المعـايير أهمها:

- **المعيار الديني الأخلاقي.**
- **المعيار العلمي التوثيقي.**
- **المعيار الفني الجمالي.**

[1] م. نفسه، ص: 94.

[2] م. نفسه، ص: 97.

بهذه الخلفية النقدية جرت معظم الروايات الشعرية في مصنفات الناصريين.فعند رواية محمد المكي لقصيدة (اليواقيت الأدبية في الأمداح النبوية) للشاعر المهدي غزال والتي مطلعها: [المنسرح]

أمـــن تـــذكر عـــرب ذي ســـلم	دمـــوع عينـــك مزجهـــا بـــدم
أم هـــب طيـــب نـــسيم كاظمـــة	أم نـــور بـــرق أضـــاء مـــن إضـــم
فمـــا لعينـــك بالـــدر مـــا همتـــا	وإن تقـــل للحجـــا استـــبن يهـــم
أتحـــسب الحـــب منـــك منكتمـــا	مـــا بـــين منـــسجم ومـــضطرم[1]

بعد رواية هذه القصيدة الطويلة التي يصل عدد أبياتها ثمانية وسبعين ومائة- وقد شغلت حيزا ورقيا مهما- نجد المصنف يعلق عليها تعليقا نقديا ملتزما بالمعايير السابقة. وفي ذلك يقول (وأثبتها هنا لوجوه منها أنها مدح النبي (ص) وهو أعظم الوجوه، ومنها أنها قليلة الوجود في قطرنا هذا، ومنها أن أرباب الألحان والأنغام الموسيقية اعتنوا بهذا الوزن كثيرا لأنه قليل في كلام الشعراء)[2].

فهذا التعليل النقدي يؤكد على أن هاجس الرواية لم يكن مقصودا لذاته، بل تحكمه ضوابط علمية ومقصديات فنية وخلقية. وهذا ما يجعل هذه العملية ذات تميز وخصوصية على مستوى الرؤية النقدية.ويمكن أن نستشف هذه المعايير من هذا التعليل بكل سهولة:

- رواية القصيدة لكونها مدحا للنبي (المعيار الديني)
- روايتها لأنها قليلة الوجود في القطر الدرعي (المعيار التوثيقي)
- روايتها لما تتضمنه من وزن يستجيب لحاجة أرباب الألحان (المعيار الفني)

والنماذج على هذا النحو كثيرة، منها ما نجده في سياق السرد والرواية للنص الشعري، ومنها ما يكون تعليقا على الشواهد الشعرية. فالرؤية النقدية تبقى ثابتة لا تخرج عن هذا الإطار التصوري.

يحتل المعيار الخلقي والديني المقدمة والصدارة ضمن الضوابط المفسرة لعمل الرواية الشعرية، فغالبا ما يكون الحرص على فعل الرواية ما تزخر به النصوص من أغراض حاملة للقيم الدينية أو الخلقية أو خادمة للخطاب الصوفي والطرقي. ولذلك نلاحظ أن المبررات الدينية تحيط بالنص من كل جانب لتضمن له بعض التميز والأهمية.

---

(1) الرياحين الوردية، ص: 11 ـ 21.

(2) م. نفسه، ص: 21.

فأحيانا يشفع للنص ما يتضمنه من أسماء لشخصيات دينية وصوفية تحيط بها القداسة والكرامات والبركة، من ذلك ما ورد من تبرير في رواية أرجوزة طويلة للأديب أبي سالم العياشي وهي: (وسيلة العبد الغريق بأئمته في الطريق).وكانت علة الرواية بعيدة عن الحس النقدي، وإنما لمجرد الرغبة في التبرك. يقول الأديب المكي الناصري "ولا بأس بإثباتها في هذا الديوان للتبرك بما احتوت عليه من أسماء السادة الصوفية وعلماء هذه الأمة الحفية"[1].

أما المعيار العلمي التوثيقي، فنجده حاضرا كخلفية علمية وفنية موجهة لعملتي الرواية والشرح. فالأديب الناصري لم يكن دائما خاضعا لضغط المجتمع الديني وخطابه، بل كان له مستويات في التعامل مع النص الأدبي، وله مداخل كثيرة توصله إلى إنجاز عمله.

فإذا تأملنا شرح اليوسي لداليته، وألقينا نظرة على المقدمة التي صدر بها هذا الشرح، أدركنا أن العملية النقدية أحيانا تأتي استجابة لهاجس علمي تعليمي أو توثيقي. يقول اليوسي في مقدمة شرحه: "فرأيت كثيرا من رواتها تنبو أفهامهم عنها، ويستغربون كثيرا منها... وما ذلك إلا لعموم الغباوة والجهل... فأردت أن أصنع تقييدا مختصرا يبين لحفاظها ما عسى أن يشكل من ألفاظها..."[2].

ولا يخفى على قارئ هذا التعليل ما فيه من بعد علمي وتعليمي. فاليوسي لما رأى الناس يروون قصيدته الدالية ويحفظونها دون فهم أو إدراك للغتها ومعانيها، وجد نفسه مضطرا إلى إيجاد آلية تساعد الطلبة وعموم القراء على تحقيق تلك المقاصد والأهداف. فجاء شرحه للغة النص وتذليله لصعوباته لأداء الوظيفة البيانية والتفسيرية خدمة للمجتمع العلمي..

ومن خلفيات العمل النقدي في التجربة الناصرية، الرغبة في تحقيق النصوص وتوثيقها. ففي رواية الأديب محمد المكي لنونية ابن زيدون التي مطلعها: [البسيط]

أضحى التنائي بديلا من تدانينا ونـاب عن طيب لقيانا تجافينا[3]

لم يكتف المصنف بروايتها كاملة، وإنما برر عمله بالتعليل النقدي التالي "وإنما أوردتها مع طولها لبراعتها، ولأن كثيرا من الناس لا يذكرون جملتها، ويظن ما في القلائد وغيره منها هو جميعها، وليس كذلك، فهي، وإن اشتهرت بالمشرق والمغرب لم يذكر جملتها إلا القليل"[4].

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 409.

(2) مقدمة نيل الأماني في شرح التهاني، ص: 2.

(3) ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق علي بن عبد العظيم،ص:141،دار نهضة مصر،الفجالة،القاهرة

(4) الدرر المرصعة، ص: 265.

وكان المعيار الفني الجمالي، حاضرا أيضا في أغلب التعليقات النقدية، فتارة يلتفت الناقد إلى جمال الوزن وجاذبيته، وتارة يقف عند لغة النص وألفاظه، وتارة أخرى يلتفت إلى أساليبه وصوره ومعانيه. وفي ذلك كله يوظف الناقد الناصري حاسة النقد الفنيّ التي تستدعي مواطن القوة والجمال والبراعة في العمل الإبداعي وتخصها بالالتفات والتأمل. من أمثلة ذلك ما يقوله أحمد التستاوتي في تعليقه النقدي على دالية اليوسي:

"فقد طالعت قصيدة الشيخ أبي علي سيدي الحسن بن مسعود اليوسي رحمه الله... فوجدتها بحرا تتلاطم أمواجه بالبيان، وروضا مفتقا بأزهار العرفان، فهي كما قال ناظمها، تشتمل من العلم على أنواع... لولا أنها صعبة المرام معتاصة على الأفهام بجزالة ألفاظها وتمنع معانيها على حفظها..."[1].

وفي تعليقه على قصيدته اللامية[2] يعتذر التستاوتي من القارئ لما يمكن أن تتضمنه قصيدته من ضعف أو نقص أو غموض ويقول أنا أرغب من مطالعها المسامحة فيما عسى أن يمكن وقوعه من شواذ التركيب والإعراب ونوادر اللغة، فإن النظم صعب وربما ألجأتني الضرورة إلى ذلك وقد تباعدت القراءات والمطالعات والمذاكرات ولم يبق إلا بعض الخيالات من الأدبيات الفائتات والمسائل الماضيات ولولا الفضول ما أنا من أهل هذا الشأن ولا من فرسان هذا الميدان، لكن السوابق لا ترد واردتها ولا تصد عن الكوكب واكفتها[3].

ونجده في موضع آخر يقدم لقصيدته الدالية[4] موظفا تعليلات نقدية فنية تارة، وخلقية تارة أخرى، وفي ذلك يقول: "وبعد، فإن القصيدة اليوسية البليغة السنية من أجل كوكب في سماء البلاغة طلع، وأسنى نور في قمر الفصاحة سطع. وقد ماشيته بقصيدة أشبه شيء بالعصيدة، واختلفنا في المقاصد والمحامد مع اجتماعنا على روي واحد. فنرغب من سادتنا غض الطرف عن معانيها وقبح ما يظهر من تراكبها. فإنها وإن كانت كذلك واتصفت بما هنالك، فقد تزينت بشمائل الممدوح بها، وتعطرت بأوصافه التي كان الثناء عليه من أربها[5].

- أشكال المواجهة مع النص الشعري:

لم يكن الأديب الناصري متلقيا سلبيا للنص الشعري ولم تكن ثقافته الأدبية قاصرة عن إدراك آليات الإبداع وضوابطه. وإنما واجه النصوص الشعرية بأكثر من طريقة، وشغل حاسته النقدية لإنتاج

---

(1) طلعة المشتري، 1 / 210.

(2) مطلعها: قف ساعة بين الغوير فأربل * واعطف بمنعطف الرسوم المحل. النزهة ج2/ ورقة33، طلعة المشتري ج1/ ص:62

(3) م. نفسه، 1 / 231 ـ 232.

(4) مطلعها: عرج بأطلال الأحبة واقصد * آثارهم يوما لعلك تهتدي . نزهة الناظرج2/ ورقة135، طلعة المشتري ج 1/ ص256

(5) م. نفسه، 1 / 232.

موقف نقدي تجاه ما يتعامل معه من نصوص. ولم تكن العملية النقدية عنده مقصودة لذاتها، وإنما وسيلة لتحقيق التواصل بين النص وقارئه، ولتقليص المسافة الجمالية الفاصلة بين ما هو فني وما هو إنساني. ولذلك تطالعنا المصادر الناصرية بمواقف نقدية جريئة تؤكد مدى وعي الأديب الناصري بمسألة نقد الشعر، وتدل على مساهمته في إنتاج خطاب جديد على خطاب قديم. ويتجلى ذلك في:

- النقد الانطباعي.
- النقد التعليمي.
- النقد التطبيقي.

-على مستوى المواجهة الانطباعية مع النص الشعري نجد أن الأديب غالبا ما يحتكم إلى ذاتيته وإلى ذوقه الخاص في مقاربته لنصوص الشعر، فهو يجعل من عملية التأثر الآلية الأولى المتحكمة في عملية القراءة، ويجعل من الذوق الخاص منطلقا أساسيا للحكم على هذه التجربة أو تلك. فتارة تستوقف الناقد بلاغة العبارة وحسن التركيب، وتارة يهزه جرس النص وبراعة النظم، وتارة أخرى يتحكم فيه إعجابه بالشاعر، وأحيانا يجذبه المعنى والتصوير الفني. ولذلك نجد الناقد الناصري منجذبا إلى بعض النصوص متعمدا روايتها والحديث عنها والتعليق عليها لمجرد أنها أثارته. ومعلوم أن الممارسة النقدية، كيفما كان نوعها، لابد لها من أن تمر من قناة الذوق والانفعال الوجداني. إذ لا يمكن أن يتجرد أي ناقد من ذاتيته أثناء اشتغاله في مختبرات النقد والدراسة التحليلية للنصوص. "فنقد عمل أدبي يبدأ، بالضرورة، بقراءة هذا العمل، أي بتعريض صفحة روحنا له وتلقي التأثرات والانطباعات التي يخلفها عليه هذا الأثر الأدبي"[1].

لقد تفاعل الأديب الناصري مع النص الشعري، وتعامل معه من منطلق ذاتي وجداني. ولذلك تتردد في التعليقات النقدية عبارات متنوعة تكشف عن مستويات التأثر في تلقي النص الشعري. فإذا أراد الناقد أن يحدد موقفه الشخصي من النص، فإنه يعبر عن ذلك بعبارات التعجب (ما أحسن)، (ما أحلى)، (ما أبرع)، (يعجبني)... وإذا أراد أن يثني على النص ويمدحه استعمل عبارات واصفة (قصيدة رائقة) (قصيدة طنانة) (من غرر القصائد) وغيرها من العبارات. أما إذا أثاره مكون فني من مكونات القصيدة، فإنه يسجل موقفه النقدي بعبارات: (أسلوب عجيب)، (نسج غريب)، (رقة الألفاظ) وغيرها.

وهكذا نستنتج أن في النقد الانطباعي الذي مارسه الأديب الناصري مستويات وطبقات، فقد يكون نقده تعبيرا عن إعجاب شخصي، وقد يكون تعبيرا عن موقف من النص الشعري باعتباره وحدة فنية متكاملة، وقد يتعامل مع النص تعاملا انتقائيا وتجزيئيا، يركز فيه على أحد جوانبه الفنية.

وللاستدلال على هذا التقديم، نتوقف مع تجربة أحد أبناء البيت الناصري في مقاربته للنص الشعري، لنعرض بعض الخطرات النقدية التي تؤكد على الحس النقدي لدى الأديب الناصري. فقد بث

---

(1) محمد مندور: الأدب وفنونه، ص: 182. دار النهضة، مصر القاهرة،

الأديب محمد المكي الناصري في كتبه ومصنفاته- بمختلف أنواعها ومجالات تأليفها - شذرات نقدية يغلب عليها الطابع الانطباعي التأثري. فإذا تصفحنا، مثلا، كتاب الدرر المرصعة، نجد في ثناياه مادة نقدية مهمة تساعدنا على استجلاء قيمة القراءة النقدية في الزاوية الناصرية. ولذلك سأقتطف بعض ما ورد في هذا المؤلف من وقفات وملاحظات نقدية. ومن ذلك ما سجله الأديب من مواقف نقدية إثر روايته لرائية اليوسي في رثائه للزاوية الدلائية والتي مطلعها: [الطويل]

أكلف دمع العين أن ينثر الدرا   فيأبى ويعتاض العقيق بها جمرا[1]

يعلق الناصري على هذا النص بقوله "أوردتها بكمالها وإن كان فيها طول لما احتوت عليه من الأمثال والحكم وعذوبة اللفظ والنسيج المحكم"[2]. ثم ينتقل مباشرة إلى استدعاء نص آخر على إيقاع رائية اليوسي، وهو نص لبدر الدين الدماميني، وبعد روايته لجزء من القصيدة يعلق تعليقا نقديا على أحد أبياتها قائلا: "وفي الخامس من الأبيات براعة التخلص حسا ومعنى إلى المديح النبوي..."[3]، ثم يتابع روايته للنص. وحينما تخونه الذاكرة يعلق قائلا: "ولم تحضرني حين الكتابة حتى أثبتها بكمالها لحسنها وغرابتها ورقة ألفاظها وانسجامها"[4].

وفي موضع آخر من الكتاب، نجده يستعرض سلسلة من القصائد اللامية لشعراء مشارقة ومغاربة ومن ضمنهم أحد شعراء الزاوية الناصرية وهو محمد العلمي الحوات (ت1161). وبعد عملية الرواية انتقل إلى التعليق النقدي بقوله "ويعجبني أيضا على هذا الروي والوزن قصيدة شهاب الدين الحاجي... وكلها غرر في باب التورية"[5]. والعبارة نفسها تتكرر في كثير من التعليقات النقدية. فبعد عرضه لقصيدة لأحد شعراء الزاوية الدلائية وهو أحمد بن عبد الله بن محمد البكري الدلائي، علق قائلا: "ويعجبني على هذا الروي والوزن والمعنى..."[6].

ومن النصوص المهمة الدالة على حركة نقدية ناشئة في المجتمع الثقافي الناصري، ما نجده في الكتاب من ردود نقدية جريئة، ودالة على الثقافة الشعرية للأديب الناصري. ففي سياق رواية أحد النصوص الشعرية توقف الأديب الناصري عند المقدمة التي صدر بها الشاعر (محمد بن أحمد السجلماسي

---

(1) الديوان،ص: 38
(2) الدرر المرصعة، ص: 52.
(3) م. نفسه، ص: 53.
(4) م. نفسه، ص: 53.
(5) م. نفسه، ص: 182.
(6) م. نفسه، ص: 286.

البلجدوري) وهي ما نصه "هذه القصيدة لنا، قصدنا بها رثاء صاحبنا العالم العلامة المكتفي بشهرته عن التعريف... سيدي علي نجل السري الولي من حقت له السيادة على كل معاصر، أبي عبد الله سيدي محمد بن ناصر نفعنا الله ببركاته، وأظهر على الناظم فضله في سكناته وحركاته، وهي باعتبار ما التزمت فيها من التصريع والتجنيس بين قوافيها من تحف القصائد، ومما لا أخال سبقني إلى اقتناص ذلك الالتزام صائد..." [1]

وبعد روايته للقصيدة كاملة، توقف المكي الناصري ليستخدم حاسة النقد لديه، وليستعرض بضاعته الشعرية، فقال في رده على صاحب القصيدة: "وقول صاحب هذه القصيدة في الطالعة (مما لا أخال سبقني إلى اقتناص ذلك الالتزام صائد...) مردود عليه، بل سبقه إلى ذلك جميع الأدباء والشعراء في النظم والنثر. ولعله قصير الباع في الاطلاع على كلام الشعراء، فمن ذلك قول..." [2] ثم انطلق في سرد محفوظاته الشعرية المتضمنة لظاهرة الالتزام بما لا يلزم بين أشطر الأبيات الشعرية.

وإذا انتقلنا إلى مصنف آخر للمكي الناصري نجده يسير على هذا الخط النقدي، لا يترك مناسبة إلا ويسجل فيها انطباعاته ومواقفه النقدية، ويجعل من ذاته وذوقه الشخصي معياراً للحكم ونقد الشعر. ففي إحدى استطراداته الشعرية توقف عند نص للمقري في نفح الطيب عند روايته لأحد النصوص الشعرية، وهو قوله في ترجمته لابن الخطيب (ولأشهر أسلافه العلامة الشيخ حسن بن علي الفكون القسمطيني، أحد أشياخ العبدري، صاحب الرحلة، قصيدة مشهورة عند العلماء بالمغرب، وهي من در النظام، وحر الكلام، وقد ضمنها ذكر البلاد التي رآها في ارتحاله من قسمطينة إلى مراكش، وأولها: [الوافر]

ألا قـل للسـري ابـن السـري	أبـي البـدر الجـواد الأريحـي

ومنها:

وكنـت أظـن أن النـاس طـرا	سـوى زيـد وعمـرو غـير شـي
فلمـا جئـت ميلـة خـير دار	أمـالتني بكـل رشـا أبـي
وكـم أورت ظبـاء بـني ورار	أوار الشـوق بـالريق الشـهي [3]

---

[1] م.نفسه، ص:308.
[2] م. نفسه، ص: 311.
[3] الرياحين الوردية، ص: 38 ـ 39، وانظر نفح الطيب، ج 3 / 232 ـ 233.

وبعد عرض هذا النص، وجد الناصري نفسه مدعوا إلى تشغيل ملكة النقد معتمدا على آلية المقارنة والموازنة، وذلك باستدعاء قصيدة العبدري التي ختم بها رحلته، لما كان بين النصين من تقاطع نظمي وإيقاعي. وهي قول العبدري في مطعلها: [الوافر]

عليك النصح رده بكل حي	وإن ألفيت وارده فحيي
فمعظم ديننا نصح البرايا	كذلك أتى حديث عن النبي[1]

تأمل الأديب الناصري القصيدتين، وجال بين أبياتهما ومعانيهما وألفاظهما، وبعد ذلك سجل تعليقه الشخصي واستنتاجه من عملية المقارنة قائلا: "وأظن الإمام العبدري نسج على منوال قصيدة شيخه، إلا أن هذه أحلى وأعذب ألفاظا وأمزج بالتغزل من قصيدة العبدري"[2].

فهذه التعليقات النقدية وأخواتها تدل دلالة واضحة على حركية نقدية واعية، وعلى حضور قوي لمسألة القراءة الناقدة بالموازاة مع عملية النظم والإبداع. ولاشك في أن الحركة النقدية تساهم في إنضاج الحركة الشعرية وتساعد على تخصيبها وتوجيهها في اتجاه الجودة والأصالة. فالناقد الذي يتجرأ على انتقاد غيره وضبط مواطن الجودة والخلل في النصوص يكون دائما في حاجة ماسة إلى أن يراجع نفسه كلما تعاطى للإبداع أو اقترب من ساحة الممارسة الشعرية.

-أما بالنسبة للنقد التعليمي فأقصد به كل عمل يسعى إلى استنطاق النصوص الشعرية من خلال مقاربتها بالشرح والتفسير سعيا وراء فك رموزها، وبيان غامضها، واستيعاب مضامينها، وشرح لغتها وألفاظها. وقد شكلت مسألة الشروح إحدى الواجهات النقدية التي تظهر فيها العلاقة القائمة بين الممارسة الشعرية والحركة النقدية. فلقد شكلت النصوص الشعرية الناصرية مدارا للكثير من أعمال الشرح. وقد تعددت الشروح للنص الشعري الواحد، مما يكشف عن دور الشعر الناصري في تحريك ملكة النقد عند الأدباء، وفي تنشيط الحياة الثقافية بصفة عامة. وتظهر هذه الحركة الشارحة للنصوص مدى قدرة النص الشعري الناصري على فرض وجوده في الساحة الأدبية، وعلى إثبات ذاته الفنية والمعرفية. وما تعدد الشروح إلا دليل على تنوع القراءات واختلاف المنطلقات والرؤى النقدية التي ينطلق منها كل شارح.

فمن النصوص الشعرية الناصرية التي حظيت بأكثر من شرح وقراءة، قصيدة (مساعدة الإخوان)[3] للشيخ محمد بن ناصر والتي مطلعها: [البسيط]

---

(1) انظر أبو عبد الله محمد العبدري: الرحلة المغربية، تحقيق محمد الفاسي، ص: 280 ـ 284. وزارة الشؤون الثقافية الرباط، 1968،

(2) الرياحين الوردية، ص: 39 ـ 40.

(3) طلعة المشتري، ج 1 / 316 ـ 318.

الحمـــد لله حمـــدا طيبـــا عطـــرا	ثـم الـصلاة علـى المختـار مـن مـضرا
محمـــد خـــير خلـــق الله كلـــهم	وآلـــه وعلـــى أصـــحابه الكـــبرا

فقد اهتم الأدباء بهذا النص وتصدوا لوضع شروح عديدة عليه تعميما لفوائده وتيسيرا لفهمه على العامة. وقد حدد الشيخ أحمد الخليفة أسماء من شرحوا قصيدة والده، ومنهم عبد الملك التجموعتي (ت 1118) وهو أحد أتباع الزاوية وأحد الأدباء الناصريين المخلصين لمرجعه الروحي. يقول أحمد الخليفة عنه "وله شرح على مساعدة الإخوان لسيدنا الوالد ﷺ، شرح لا يأتي الزمان بمثله"[1] ثم ذكر الشراح الآخرين فقال "وشرحها أيضا سيدي مبارك بن محمد الغرفي صاحب الوالد، وتلميذه رحمهم الله تعالى، والعالم المتفنن سيدي بيورك بن عبد الله بن يعقوب السملالي رحمه الله، وكذلك صاحبنا الفقيه أبو العباس سيدي أحمد بن محمد المشتوكي وذكر لي سيدي أحمد بن أبي زيان الغواطي أنه أخذ في شرحها"[2].

والأمر نفسه يتكرر مع قصيدة أخرى للشيخ محمد بن ناصر، وهي مطولة في التوسل، تحت عنوان (وسيلة العبد المذنب الضعيف) [3] والتي مطلعها: [الطويل]

لـك الـشكر يـا مـولاي والحمـد مـسجلا	تعاليـــت غفـــارا لطيفـــا ومـــوئلا
وأهـــدي لخـــير المرســـلين محمـــد	صـــلاة تفـــوح عنـــبرا وقـــر نفـــلا

شرحها ولده الأديب علي بن محمد بن ناصر (ت 1109) شرحا شهد له المؤرخون بالجودة[4].

وكذلك مع أرجوزة الشيخ ابن ناصر المسماة (سيف النصر) [5] والتي مطلعها:

يـــا ربنـــا الأعلـــى ويـــا وهـــاب	ســـبحانك اللـــهم يـــا تـــواب

---

(1) الرحلة الناصرية،ج 1 / 18، انظر شرح التجموعتي ضمن مخ خ تطوان رقم: 353، ص: 178 ـ 188 ضمن مجموع.

(2) الرحلة الناصرية،ج 1 / 18 ـ 21.

(3) الروض الزاهر، ص: 201 ـ 202. الدرر ص: 388 ـ 391 مخ خ ح 13354 / ج ورقة 12و11. طلعة المشتري، 1 / 318 ـ 321.

(4) الدرر المرصعة، ص: 22. طلعة المشتري، 1 / 321.

(5) مخ م و 1850 / د مخ م و 1374 / د، وضمن رحلة أحزي مخ م و 147 / ق، ص: 141، وضمن كناشة ابن الطيب جسوس مخ م و 1044 / ك ورقة 89. الروض الزاهر.ص: 206. طلعة المشتري،ج1 / ص: 321.

فقد شرحها طائفة من الأعلام يتقدمهم الأديب أحمد أحزي (ت 1128) الذي يقول في مقدمة شرحه "... فأجبتهم إلى شرح ألفاظه شرحا لطيفا، سهل المأخذ طريفا..."[1] وقد سمى شرحه هذا (هداية ملك الأمر في موارد سيف النصر)[2]، وشرحها العلامة محمد بن عبد السلام بناني (ت 1163)[3].

وهكذا نلاحظ أن النصوص الشعرية التي نظمها الشيخ ابن ناصر قد فتحت شهية الأدباء، ودعتهم إلى ممارسة فعل الشرح والتأليف. وهذا دليل كاف على ما ساهم به الشعر الناصري في تنشيط الحقل الثقافي. إلا أن أهم الشروح التي فرضت نفسها بقوة، وتداولتها الطبقة المتعلمة في ذلك العهد، هي تجربة الشروح التي أنتجها كل من اليوسي ومحمد المكي ابن موسى الناصري، وعلي بن محمد بن ناصر، فقد شكلت نموذجا للقراءات اللغوية، ومظهرا من مظاهر عمق التكوين الثقافي لدى الأدباء الناصريين.

يشكل عمل اليوسي في شرحه لقصيدته الدالية[4] أنضج تجربة في مجال الشروح الشعرية التي دارت في مدار الشعر الناصري. فقد أحدثت هذه القصيدة المطولة حركة قوية في المجتمع الثقافي، ونشطت الحياة الشعرية بفتح مضمار المنافسة في مدح الشيخ ابن ناصر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس في زمنه. ولم يكتف اليوسي بهذا الإنجاز العظيم، وإنما زاد عليه بأن جعل هذه القصيدة محورا لشرح بليغ، أبدع فيه وأجاد، وشحنه بالمعارف والعلوم، وبسط فيه اللغة والأساليب. وقد كان مقصده في هذا الشرح تعليميا بالدرجة الأولى، وقد صدره بمقدمة يشرح فيها دواعيه وبواعثه، جاء فيها: أما بعد، فقد كنت سنة سبع وسبعين قلت قصيدة أمتدح بها شيخنا الرباني وأستاذنا العرفاني سيدنا أبا عبد الله محمد بن ناصر الدرعي... فرأيت كثيرا من رواتها تنبو أفهامهم عنها، ويستغربون كثيرا منها، فيعدون منها الدهش ضرسا والسلس شكسا، وما ذلك إلا لعموم الغباوة والجهل على أبناء الدنيا وتقاصر هممهم عن العلوم، لاسيما علم اللسان، فأردت أن أصنع تقييدا مختصرا يبين لحفاظها ما عسى أن يشكل من ألفاظها غير متصد لتقدير معانيها وتحرير ما لم يكن عنه بد من مبانيها".

ثم ينتقل اليوسي إلى بيان أهم ما تتضمنه قصيدته المشروحة من علوم وقضايا معرفية وفنون. "فمن فنون العرب ثمانية: النسيب والأمثال، والحكم والوصايا، والوقائع، والمديح، والاستعطاف والتهنئة وفيها غير ذلك كالأوصاف والافتخار وسير المطايا ونحو ذلك. ومن فنون التصوف أربعة: الوعظ، وشرح الملكة الإنسانية، وآداب السلوك، ومنازل السالكين إلى ما يتبع ذلك كنسب الطريقة، وصفة القدوة ونحو ذلك، وفيها مع ذلك جملة وافرة من اللغة ينتفع بها حفاظها. هذا إلى ما احتوت عليه من براعة المطلع وحسن

---

(1) رحلة أحزي، ص: 144

(2) نسخة خزانة محمد داود تطوان رقم 43 ضمن مجموع

(3) القادري: نشر المثاني ج4./ ص 81

(4) عنوانه (نيل الأماني في شرح التهاني) مطبوع ومتداول.

التخلص والانتهاء، إلى ما ركبت عليه من ضروب البلاغة، وما دبجت عليه من أفنان البديع...وكل ذلك بحمد الله تعالى على أبلغ وصف وأبدع وصف، وحسبك منها أنها قد طالت نحو خمسمائة بيت وأربعين بيتا، ولا يوجد فيها روي مكرر، ولا ضرورة تستنكر..."[1].

وبعد هذه المقدمة المؤطرة لعمله في الشرح، يشرع اليوسي في مقاربة المتن اللغوي لقصيدته، مركزا على تحليل اللفظة الشعرية. وبعد ذلك ينتقل إلى بيان المعنى العام من البيت بدون أن ينسى الإشارة إلى مواقع الجمال والجودة في التعبير الشعري. وفي هذا السياق أسوق نموذجا من أسلوبه في الشرح، وهو ما قاله في شرحه للبيت الأول:

عـــرج بمنعـــرج الهـــضاب الـــورد   بـــين اللـــصاب وبـــين ذات الأرمـــد

التعريج: حبس المطية مثلا على المنزل، والمنعرج: المنعطف، والهضاب الجبال المنبسطة على الأرض، جمع هضبة، والورد: جمع وارد، وهو المشرف على الماء والداخل فيه، واللصاب: الشعاب الضيقة جمع لصب بكسر اللام، والأرمد: تراب على لون الرماد.

والمعنى: أن الشاعر جرد من نفسه مخاطبا فأمره بحبس الركاب والوقوف عند هذه الجبال بين تلك الشعاب وبين تلك الأرض الرمداء التراب، لأنها كانت منازل الأحباب، وهي منازل معلومة في أرضه ومنازل لقومه ووصف الجبال بالورد لأن أسافلها متصلة بنهر هناك فشبهها بالورد.

وفي البيت براعة المطلع لاعتبار الهضاب بهضاب العلم والدين والواردين من عين الحقيقة وبحر الشريعة كالشيخ الممدوح بها رضي الله تعالى عنه. والتعريج: حبس مطايا الأرواح والقلوب والأبدان على مخالطتهم ومودتهم وخدمتهم والاستفادة منهم والاقتداء بهم، وشكرهم على ذلك بالأفعال والأقوال. ومن الشكر الثناء عليهم كهذه القصيدة في هذا الشيخ، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله"[2].

بهذا المنهج سلك اليوسي في شرحه لقصيدته الدالية، وتظهر بوضوح النزعتان اللغوية والصوفية، حيث يتقاطع التفسير اللغوي مع التأويل الصوفي للنصوص، وهو ما يعطي لهذا الشرح خصوصية وتميزا. فقد ظل الشارح مرتبطا بالمقصد الأساسي، حريصا على ربط لغة النص ومعناه بشخصية الممدوح. ويظهر على أن شرح اليوسي قد تركز على مستويين أساسيين هما: مستوى الشرح اللغوي / المعجمي، ومستوى الشرح المعنوي العام. وهذا المنهج هو أهم وسيلة تعليمية لإيضاح النص وبيان معانيه وألفاظه بالنسبة للمتعلمين وسائر الطلبة. ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها على منهج هذا الشرح:

---

(1) نيل الأماني... (المقدمة).ص:2-3

(2) م نفسه، ص:(4- 5)

أ- التنويع بين شرح الأبيات المفردة وشرح الوحدات المعنوية التي تتشكل من مجموعة من الأبيات.
ب- الإكثار من الاستطرادات التاريخية والشعرية والصوفية والفلسفية.
ج- التفاوت في نفس الشارح بين الإسهاب والاقتضاب.

- ومن بين أهم أعمال الشرح التي ألفها الناصريون الشرح اللغوي الذي أنجزه محمد المكي على قصيدة شقيقه أحمد بن موسى الناصري. وهذا العمل تكاملت فيه أجزاؤه ومكوناته، لأنه ناصري بامتياز. فالمبدع والممدوح والشارح كلهم من بني ناصر، يحملون نفس الجينات الفنية والوراثية. وهو ما يضفي على هذا الشرح سمة الخصوصية على مستوى النوع. فقد خصص الأديب محمد المكي عمله هذا لشرح قصيدة شقيقه أحمد التي يمدح بها الشيخ أحمد الخليفة والتي مطلعها: [الكامل]

هب النسيم معطر الأردان ... والدوح يرفل في حلى الألوان
والروض يضحك من بكاء حمامة ... حنت لإلف عندما لقيان[1]

وسمى شرحه عليها (بالبرق الماطر في شرح النسيم العاطر). وهو مظهر آخر من مظاهر اعتناء الناصريين بالشعر دراسة وشرحا وتفسيرا. وفي هذا العمل تظهر الذات الناصرية المبدعة والشارحة، كما تظهر الذات الناصرية القائدة ممثلة في أوصاف الممدوح الذي اكتسب شهرة في المغرب والمشرق.

وقبل الشروع في عملية الشرح قدم الشارح لعمله بمقدمة حدد فيها مقاصد التأليف ودواعيه، جاء فيها: الحمد لله الذي أعلى مقام أهل الأدب، وأنطقهم بما فيه غرائب وعجائب، ورقاهم منازل سعدية الإشراق، مذهبة الأجياد والأطواق. أحمده حمد من تخير لعمله الصالح دارا أسس بنيانها على تقوى، وجعل بابها مدخلا إلى جنة المأوى. وأصلي على نبيه محمد الفائض على أقواله صوب الصواب... وبعد، فإن القصيدة الموسومة بالنسيم العاطر في مدح القطب أبي العباس أحمد بن ناصر، نظم أخينا الأديب اللوذعي الأريب أبو العباس أحمد بن موسى بن محمد بن ناصر، اشتمل عقدها على جواهر مكنونة، ويواقيت مصونة مع الجزالة والحلاوة في اللفظ والمعنى، ورقة انسجام تزيل كربة عن المعنى، تبدي لمبصرها في وجهها قمرا، وتسقيه من رحيق مقاصدها سكرا. ترقص ذا اللب طربا من لذيذ مذاقها، وتذهله عجبا من لطف مساقها. يشهد كل فاضل بحسنها بين القصائد، ويعترف بتقدمها لما اشتملت عليه من الفرائد. ولعمري لقد جمعت أشتات الفضائل واستوجبت أن يتمثل فيها بقول القائل: [الطويل]

---

(1) انظر مخ م و 1864 / د، وانظر الدرر المرصعة، ص: 77

لهـا مـن طـراز الحسـن وشـي منمـق   ومـن صـنعة الإحسـان تـاج مرصـع

فكلفت القريحة في وضع شرح عليها، يكشف القناع عن وجوه محاسنها، ويبرز أسرارها المحتجبة في أماكنها، فلبت مع ضعفها بقدر الاستطاعة... منفقا مما يسره الله... وما قصرت بخلا في شيء... وقد أنشدنيها ناظمها إجازة سنة (1149) وأنشدني لنفسه أيضا قصيدة رثى بها والدنا رضي الله عنه مطلعها: [الكامل]

قـف وقفـة بـين الحمـى والـوادي   واذكـر زمـان الوصـل كالأعيـاد

وعند ابتدائي في هذا النسيج الركيك، وامتحان العقل في إخراج ما هو عنه مسيك، استحضرت جملة من كتب اللغة، كالقاموس المحيط والقاموس الوسيط، والمصباح للسيد أحمد الفيومي المصري، وأساس البلاغة للزمخشري، وما يوافق المعنى من الأشعار الرقيقة والتشبيهات العديمة المثل البديعة الدقيقة، فجاء بحمد الله روضا يانعا وللآذان الصم مسمعا... وأنا أعتذر لذوي النفوس الوقادة والصيارفة النقادة من تقصير فيه، وخلل لم يتفق تلافيه لأن نفسي غبية وجهالتي ربية..."[1].

وعند الانتهاء من عمله، ختم الشارح مصنفه بخاتمة سجل فيها اعتذاره للقارئ، ومما جاء فيها قوله: "هذا آخر شرح القصيدة ومنتهى ما اعتمدته من التقييد، وتركت فيه الإطناب، وما ذكرت من كل ما يسوغ الألباب، فإن كنت جئت من القول بسداد، أو أتيت بما يحصل منه الناظر معنى مستفادا، فقد وفيت بما وعدت، ووصلت الغرض الذي كنت أردت. وإن كنت إنما فهت خطأ وخطلا، وتكلمت بما لا يطابق الصواب مفصلا، فإني أستقيل من الزلل وأقول نية المؤمن أبلغ من العمل..."[2].

لقد سلك الشارح في عملية الشرح نهج اليوسي، وذهب مذهبه وذلك من خلال تركيزه على الجوانب اللغوية في النص، واعتنائه الكبير بمقاربة متنه اللغوي مع إسقاطه الالتفات إلى المكونات الفنية والجمالية المشكلة لعالم النص الأدبي.ولم يكن الناصري في هذا الشرح خاضعا لضغط الدراسات اللغوية، ولم يقحم نفسه في المسائل الخلافية، وإنما اكتفى بعرض اللفظة على المعاجم اللغوية، وباستدعاء ما يناسب السياق من شواهد ونصوص.

ولعل أهم ميزة فنية في هذا العمل هو احتواؤه على كم هائل من النصوص الشعرية. فقد كان الناصري حريصا على رواية الأشعار أكثر من حرصه على تتبع الظواهر اللغوية، بل إنه جعل من المتن اللغوي مطية وجسرا لتمرير مخزونه الشعري الذي يحفظه، ولاستعراض بضاعته الفنية التي يمتلكها.

---

(1) البرق الماطر في شرح النسيم العاطر مخ م ر 1864/د ضمن مجموع، ص: 153 ـ 157.

(2) م. نفسه، ص: 262.

وهكذا نكون أمام تجربة أخرى من تجارب الشرح الأدبي للنصوص الشعرية، والتي تكشف عن حساسية المبدع الناصري، وتبين قدرته على خوض مغامرة القراءة للنص الشعري واستنطاق ألفاظه وعباراته.

- ويحتفظ التراث الناصري بتجربة أخرى في مجال الشرح الأدبي. وهذه المرة يطل علينا اسم جديد من أبناء البيت الناصري. وهو علي بن محمد بن ناصر الذي تصدر لشرح بردة البوصيري وتخصيصها بقراءة تفسيرية، تسعى إلى استنطاق ألفاظها وشرح مفرداتها، وذلك لتيسير الفهم على المتعلمين وتمكينهم من روح هذا المتن الشعري. وهو ما يكشف عن البعد التعليمي لهذه المحاولة. يبرر الشارح عمله في مقدمة شرحه بقوله:

"... فهذا شرح وجيز يحوط بألفاظ بردة الشيخ الرباني الإمام شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري الصنهاجي صب الله عليه شآبيب رحمته، وأسميه (نسيم الوردة على متن البردة)... ما أردت بها إلا الانتفاع لنفسي وأبناء جنسي وإني أحبها..."[1].

وبعد هذا التقديم ينطلق علي بن ناصر في شرح المتن اللغوي للبردة شرحا لغويا، لا يتعمق في اللفظة، ولا يستدعي استعمالاتها المختلفة، ولا المعاني التي تدل عليها كلما تغير السياق.

"(أمن): هل بسبب، (تذكر): حضور ذكرهم في القلب مع الله، (جيران): مجاورين أي أحباب (بذي سلم) موضع قرب المدينة المشرفة.

وبهذه النماذج نستطيع أن ندعي أن الناصريين شاركوا غيرهم في مجال التلقي الإيجابي للنصوص الشعرية وقراءتها قراءة تخدم المجتمع العلمي. فمشاركتهم في هذا النشاط دليل على اهتمامهم الكبير بالشعر وأهله، وعلى رغبتهم في تعميم حاسة تذوق النصوص الشعرية ودفع الناس للإقبال عليها وتشجيع الأدباء على الإبداع والعطاء.

أما بالنسبة للوقفات النقدية التطبيقية، فإن كتب الناصريين قد احتضنت الكثير من نماذجها، مما يعكس مهارة الأديب الناصري وقدرته على استقراء النصوص الشعرية وتوظيف المصطلح النقدي وتشغيله في دراسة الشعر ونقده. ويعطينا محمد المكي بن ناصر صورة مقنعة عن الناقد الناصري الذي يتقن الاشتغال في هذه المساحة العلمية التي تتطلب مهارة كبيرة وثقافة واسعة وذكاء خارقا. فقد أبدى مقدرة فائقة على قراءة النصوص وتتبع معانيها عند الشعراء، وقد ساعده محفوظه الشعري على ذلك، ومكنه من التعرف على أصول المعاني ومراجعها في النصوص الشعرية القديمة. فقد كان- وهو يروي الأشعار- حريصا على ألا ينفلت أي نص من حاسته النقدية، حيث يقف عند ضفة كل نص، يغوص في معانيه، ويراجعها لعله يكتشف آثارا للمعاني الشعرية القديمة. وبفضل مهارته النقدية استطاع أن يكتشف العديد من الحالات التي

---

[1] مخ خ ح 13473 / ضمن مجموع، ص: 15.

استدعى أصحابها معاني تراثية، وصاغوها صياغة جديدة في أشعارهم بدون أن يتمكنوا من محو البصمات القديمة.

ففي روايته لقصيدة للأديب محمد العلمي الحوات والتي مطلعها: [الكامل]

مولاي ودعني فقد قرب السفر — والداعي يدعوني ولم أقض الوطر[1]

توقف الناصري عند قول الشاعر:

وإذا مضت من عمره في لهوه — خمسون وهو عن المعاصي ما انزجر
وضع الشقا على مقدم رأسه — يده وقال: أقم كذا، لا مزدجر
وإذا رأى الشيطان طلعة وجهه — حيى وقال: فديت طلعة من خسر

تأمل الناصري المعاني المتضمنة في هذه الأبيات، فاستدعى ما يحفظه من التراث الشعري قائلا:
وهذا المعنى أخذه من قول الشاعر:[الكامل]

وإذا مضى للمرء من أعوامه — خمسون وهو إلى التقى لم يجنح
ركضت عليه المخزيات وقلن قد — أرضيتنا، فأقم كذا لا تبرح
وإذا رأى إبليس غرة وجهه — حيى، وقال فديت من لا يفلح[2]

وفي كلام الناصري نلاحظ توظيفه لمصطلح (الأخذ)، وهو من المصطلحات النقدية التي تداولها النقاد في تتبعهم للسرقات الشعرية في النصوص التي عالجوها بالدراسة والنقد.

ومن نماذج هذه العملية الاستقرائية لمعاني النصوص الشعرية، ما لاحظه الناصري في مرثية الأديب إبراهيم المشتوكي في الشيخ أحمد الخليفة التي يقول في مطلعها:

عبس الزمان أراه كالغضبان — وأرى البلاد كثيرة الرجفان

(1) انظرها كاملة في الدرر المرصعة، ص: 88 ـ 94، ومخ خ تطوان رقم 28 من ورقة 88 وانظر سليمان الحوات: ثمرة أنسي في التعريف بنفسي، ص: 42 ـ 43،

(2) الدرر المرصعة، ص: 89.

توقف الناصري عند قول الشاعر:

فلتبك درعة فقده ورجالها ... ونساؤها متواصلي الأحزان
ولتبكه نجد البلاد وغورها ... ولتبكه ترك وكل يمان[1]

فعلق على ما جاء في هذه الأبيات من معان قائلا: "وهذا المعنى من قول فاطمة رضي الله عنها ترثي أباها ﷺ حسبما أورده السهيلي في (الروض الآنف) [2].

فلتبكه شرق البلاد وغربها ... ولتبك مضر وكل يمان
ولتبكه الطود المعظم جوه ... والبيت ذو الأستار والأركان[3]

والنماذج كثيرة في هذا الباب، وفي كل مرة نجد الناصري يستعين بذاكرته الشعرية لاستقصاء المعاني في التراث الشعري، وفي كل مناسبة نجده يوظف المصطلح النقدي المناسب في السياق المناسب.

ففي روايته لأرجوزة (مسرة الإخوان) [4] لأبي بكر بن محمد المسكالي التركنتي، التي مطلعها: [الرجز]

بسم الإله المحسن الوهاب ... باري الورى مسبب الأسباب

توقف الناصري عند قول الناظم:

أثني على أخلاقك الخلاق ... والكون لم تفتح له أغلاق

فأسعفته ذاكرته الشعرية بسهولة، فعلق على النص مستخدما مصطلح (التضمين) بقوله:
"هذا البيت مضمن من قول ابن الخطيب: [الكامل]

يا مصطفى من قبل نشأة آدم ... والكون لم تفتح له أغلاق

(1) م. نفسه، ص: 105.
(2) الروض الآنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق وتعليق عبد الرحمان الوكيل، دار الكتب الإسلامية 1967.
(3) الدرر المرصعة، ص: 107.
(4) انظرها كاملة في الدرر المرصعة، ص: 214 ـ 227، وتضم 321 بيتا.

أيـــروم مخلـــوق ثنـــاءك بعــــدما أثنـــى علـــى أخلاقـــك الخـــلاق[1]

والأمر نفسه يتكرر في موقع آخر. فقد انتبه الناصري إلى المعنى الشعري الوارد في أحد أبيات الأديب علي بن محمد بن ناصر في قوله:

كتــــب الـــــسعد علـــى أبوابهـــا أدخلوهـــــا بـــــسلام آمـــــنين

استنجد محمد المكي بمحفوظاته الشعرية، فاستجابت له بسرعة قياسية، فأمدته بالمادة المناسبة للسياق، فقال معلقا "ذكرت بقوله: أدخلوها بسلام... قول الأديب أبي زيد عبد الرحمان بن مقانا الأشبوني الأندلسي وهو من شعراء الذخيرة من قصيدة يمدح بها الأمير إدريس بن يحيى الحمودي العلوي وهو قوله: [الرمل]

خـــط بالمـــسك علـــى أبوابـــه أدخلوهـــــا بـــــسلام آمـــــنين[2]

وعند روايته لقصيدة القاضي عبد الكبير الدرعي (ت1134) في رثائه للشيخ أحمد الخليفة والتي مطلعها: [السريع]

مـــات أبـــو العبـــاس شـــيخ الـــورى فاربـــد وجـــه الأفـــق واســـتعبرا
واغـــــبرت الأرض فيحـــــسبها غـــير الـــذي يعرفهـــا مـــن يـــرى[3]

تحركت الحاسة النقدية عند الأديب الناصري، وضغطت عليه ثقافته الشعرية ليبحث في مخزونه الشعري عن نظير لهذه القصيدة، فكان له ما أراد، فعلق قائلا:
"ونسج في هذه القصيدة على منوال الصلاح الصفدي يرثي الشيخ أثير الدين أبا حيان الأندلسي المشهور بقوله من قصيدة مطلعها: [السريع]

مـــات أثـــير الـــدين شـــيخ الـــورى فاســـتعر البـــارق واســـتعبرا[4]

---

[1] م. نفسه، ص: 215.
[2] م. نفسه، ص: 305.
[3] الدرر المرصعة، ص: 253.
[4] م. نفسه، ص: 254، وتوجد القصيدة بتمامها في نفح الطيب ج2 ص: 539 ـ 540 .

وهكذا نستطيع أن نكون فكرة واضحة عن مستوى القـراءة النقديـة في الزاويـة الناصـرية، وعـن مدى تجذر الثقافة الشعرية في وجدان الأدباء الناصريين الشيء الذي مكنهم من إنتاج خطاب نقـدي متنـوع على الكثير من التجارب الشعرية. وقد أظهر الأدبـاء الناصـريون اطلاعـا واسـعا علـى المـوروث الـشعري المشرقي والمغربي والأندلسي. وما هذه الوقفات النقدية إلا واجهـة تجـسد لنـا مظهـرا مـن مظـاهر الحركـة الشعرية في الزاوية الناصرية.

- **تناسل المعارضات الشعرية**

المعارضة الشعرية فضاء فني تستعرض فيه الذات الشاعرة طاقتها الإبداعية وقـدرتها علـى محاكـاة النصوص السابقة وإعادة إنتاجها بنفس شعري جديـد يـربط الحاضـر بالماضـي، ويحيـى الأصـوات القديمـة ويمنحها حق الاستمرارية والخلود.

وتعد المعارضة آلية فنية لتنشيط الفعل الثقافي، ورافدا من روافد إثراء الحركـة الـشعرية بالانفتـاح على التجارب الفنية الناضجة، وإقامة حوار فني بين الشعراء المنتمين لعصور أدبية مختلفة.

وقد اشتهر المغاربة والأندلسيون بفن المعارضة أكثـر مـن المـشارقة، إذ شـكل المـوروث الـشعري المشرقي قاعدة أساسية للانطلاق في حركة الشعر المغربية. وكانت العديد من التجارب الـشعرية قـد نـشأت إثر الانبهار بالشعر المشرقي، ونبعت من الرغبة في تقليده ومحاكاته والنسج على منواله. ولكنهـا سـرعان مـا تحولت إلى عملية مبارزة فنية يحاول فيها الشاعر اللاحـق تجـاوز النمـوذج القـديم والتفـوق عليـه. وبـذلك انتقلت المعارضة من مستوى المحاكاة والتقليد إلى مستوى التجاوز والإبداع.

ولم تكن المعارضة الشعرية قط نوعا من الشعور بالنقص أو الدونية أمـام القـصائد النمـوذج، بـل كانت شكلا من أشكال التحدي وحب التفوق والرغبـة في إظهـار النجوميـة والتـألق في الـساحة الـشعرية. فالشاعر يحتاج أحيانا إلى معارضة من سبقه كي يثبـت ذاتـه الـشاعرة، ويفـرض وجـوده في نـادي الـشعراء المجدين. ولم يكن يجرؤ على المعارضة إلا من تكاملـت لديـه ملكـة الـشعر، وتـدفقت منهـا الأشـعار متألقـة ناضرة. وليست المعارضة مؤشرا أبديا على مفهوم قاصـر ومتخلـف للـشعر – كمـا يـذهب أحـد نقادنـا-. وليست المعارضات – في كل نماذجها- منافية لجوهر الإبداع ومرفوضة وخارجة من دائرة الشعر الحق مهما بلغت من القوة في رصف الكلمات وحشد الصور[1]. لأن الإقدام على المحاكاة لا يتم إلا إذا اسـتوت لـدى الأديب القدرة على الإمساك بناصية الـشعر، وعلـى تطويـع قواعـد الـنظم لتـستجيب لـه لحظـة الممارسـة

---

[1] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب،ص:88، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع-البيضاء.الدار العالمية للطباعة بيروت.

الشعرية. وهل يمكن أن يشك أحد في شاعرية البارودي وشوقي بسبب ما أنتجاه من معارضات لا تقل جمالية عن النصوص / المرجع التي نظموا على منوالها.

إن القراءة الواعية للأصل اللغوي للفظة المعارضة تبرز احتضانها لأكثر من دلالة. فإلى جانب المحاكاة والمجاراة، تحمل لفظة المعارضة دلالة المقابلة والمنافسة والتحدي، وبذلك ينفتح هذا المصطلح على دلالتين متكاملتين نجد أثرهما في النصوص الشعرية التي عارض بها الشعراء من سبقهم ومن عاصرهم. فمنهم من تحكمت فيه نزعة الإعجاب والانبهار، ومنهم من قادته غريزة المنافسة وشهوة التفوق.

وقد شكلت المعارضة- بمفهوميها- إحدى أهم الظواهر الفنية في الشعر الناصري، وأحد الروافد التي غذت نهر الإبداع، وساهمت في تنشيط حركة الشعر، وعملت على تلقيح التراث الشعري الناصري بقصائد تحمل من الخصائص الفنية ما يجعلها نماذج شعرية ناضجة لا تقل أهمية عن كثير من التجارب الشعرية الموروثة.

فقد تعاطى الناصريون لفن المعارضة، وأسهموا فيه إسهاما ملحوظا مشكلين بذلك نواة حقيقية لحركة إحيائية للتراث الشعري، على نحو ما قام به رواد الحركة الكلاسيكية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد كل من البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم... فالعودة إلى الماضي والارتداد إلى التراث قاعدة أساسية لكل نهضة أدبية وحركة إحيائية. ولعل الأدباء الناصريين كانوا على وعي تام بخصوصية المرحلة التي وجدوا فيها، وبإشكالاتها الكبرى وأسئلتها الملحة. وقد أسهموا في إحياء التراث الشعري العربي بدون أن ينسبوا الفضل إليهم، وبدون أن يدعوا السبق أو يسعوا إلى تصدر مركز الريادة كما فعل من جاء بعدهم بقرنين من الزمن.

فلم يكن يحركهم هاجس الريادة أو الصدارة بقدر ما كان هدفهم إعادة دماء الحياة إلى جسد القصيدة العربية وإثبات الذات الشاعرة المغربية والمشاركة في حلبة الإبداع بدون عقدة ضعف أو مركب نقص.

ولعل أهم مظهر لحركة المعارضات الشعرية، انضمام الناصريين إلى (نادي الداليات)، وهي القصائد التي تناسلت وتكاثرت وتولد بعضها عن بعض منذ العصور الأدبية الأولى، وظلت مهيجة لقرائح الشعراء في كل زمان ومكان.

وينحدر نسب الداليات من شجرة عريقة، ومن أصل رفيع تمثله دالية النابغة الذبياني التي مدح بها (المتجردة) زوجة النعمان بن المنذر، ومطلعها: [الكامل]

أمن آل مية رائح أو مغتد　　　عجلان ذا زاد وغير مزود[1]

---

[1] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ص: 76.

ومن هذا الأصل العريق امتدت الفروع، وتناسلت وأزهرت وأثمرت، فكانت النتيجة سلسلة من القصائد الدالية يحاكي بعضها بعضا، ويقتفي أثره ويتبع أنفاسه. ويعود الفضل إلى الإمام البوصيري في فتح باب المعارضة، وتأسيس تيار شعري إحيائي يستلهم الموروث الشعري ويضفي عليه حلة جديدة ويوجهه الوجهة الدينية، لتصبح الداليات مقترنة بقصائد المدح. فقد نظم البوصيري داليته وجعلها في مدح أبي العباس المرسي ومطلعها: [الكامل]

كتب المشيب بأبيض في أسود ... بفراق ما بيني وبين الخرد[1]

ومنذ ذلك الحين استقرت الداليات في وجدان المجتمع الثقافي، واستوطنت قلوب الشعراء، وهيجت مشاعرهم وملكاتهم، وأيقظت فيهم الرغبة في النزول إلى حلبة المنافسة والمبارزة الشعرية. ولم يكن الشعراء المغاربة في منأى عن صدى هذا المد الشعري القادم من الشرق، ولم تكن ملكة الشعر عندهم عاجزة عن اقتحام هذا المضمار الفني الأصيل. فقد وجد اليوسي في نفسه الجرأة الكافية والقدرة اللازمة على الانضمام إلى نادي الداليات، فدخل من أوسع باب من خلال نظمه لإحدى مطولاته التي تفاعل معها كيان الشعراء، وتجاوبت معها- لوقعها القوي وأثرها الكبير- كل الحساسيات والملكات المبدعة. فقد أحدثت دالية اليوسي صخبا قويا في مجتمع الشعراء، وحركت المواهب الراكدة، واستفزت القرائح الفاترة، ولفتت أنظار الجميع إلى شخصية الشاعر وإلى شخصية ممدوحه، بحيث نهج اليوسي- في هذا الأمر- سبيل البوصيري وسار على منواله، فجعل داليته مدحا لشيخه الروحي محمد بن ناصر، ومطلعها: [الكامل]

عرج بمنعرج الهضاب الورد ... بين اللصاب وبين ذات الأرمد[2]

لقد قدم اليوسي هذه القصيدة قربانا بين يدي شيخه ابن ناصر، ليعبر بها عن حبه وولائه وصدق انتمائه للخط الفكري الناصري. ولكن صدى هذه القصيدة طرق أسماع الشعراء الناصريين وجعلهم ينزلون إلى ساحة المعارضة، وكان على رأسهم الأديب أحمد بن عبد القادر التستاوتي (ت 1127) الذي تأمل دالية اليوسي طويلا، فلم يجرؤ على مجاراتها في حياة صاحبها، وانتظر حتى يرحل إلى دار البقاء، حينئذ استجمع شتات ملكته الشعرية، وانطلق معارضا له بقصيدتين، إحداهما تحقق فيها الاتساق الإيقاعي وحده واختلف الغرض، وهي داليته في مدح الرسول (ص) والتي مطلعها:

(1) ديوان البوصيري،تحقيق محمد سعيد كيلاني، ص: 117 مطبعة الحلبي- ط2، 1973.
(2) الديوان،ص:10و طلعة المشتري 1 / 187 ـ 209.

عــــرج بـــــأطلال الأحبـــــة واقـــــصد آثـــارهم يومـــا لعلـــك تهتـــدي[1]

وتدخل هذه القصيدة ضمن المعارضات الملفوظة التي يصرح ناظمها بمقصد الجاراة والمحاكاة. وفي ذلك يقول أحمد التستاوتي في تصديرها:

"وبعد... فإن القصيدة اليوسية البليغة السنية من أجل كوكب من سماء البلاغة طلع، وأسنى نور من قمر الفصاحة سطع. وقد ماشيته بقصيدة أشبه شيء بالعصيدة واختلفنا في المقاصد والمحامد مع اجتماعنا على روي واحد، فنرغب من سادتنا غض الطرف عن معانيها وقبح ما يظهر من تراكبها، فإنها وإن كانت كذلك اتصفت بما هنالك، فقد تزينت بشمائل الممدوح بها وتعطرت بأوصافه التي كان الثناء عليه من أربهاﷺ والمرجو من الله القبول وبلوغ ما أردناه من السول..."[2].

وقد نص التستاوتي صراحة واعترف بمجاراته لليوسي حينما قال (قد ماشيته بقصيدة...) ونلاحظ تواضع التستاوتي وحسن تأدبه في المقدمة التي صدر بها قصيدته. فهو لم يكن يقصد المنافسة أو التجاوز بقدر ما كان يرغب في ركوب مركب اليوسي والإبحار به في عالم الداليات. لكن التستاوتي كان ذكيا في اختياره للموضوع والغرض، ولعله كان يركز على شرف الغرض لتحظى داليته بالمكانة التي حظيت بها دالية اليوسي.

والذي يهمنا في هذا السياق هو أن شهية الإبداع تحركت لدى الشعراء الناصريين، وتحركت معها أقلامهم، وتدفقت القصائد والأشعار في نهر الشعر غزيرة، تدل على حركة شعرية حقيقية.

ولم يكتف التستاوتي بمعارضته للدالية، بل نظم بشأنها معارضة أخرى، وهي من مطولاته، وتجمع بين الاتساق الإيقاعي والغرضي. وقد سلك فيها التستاوتي سبيل المغايرة. حينما خرق بعض عناصر قاعدة الاتساق الإيقاعي فغير الروي وجعله لاما بدل الدال.

ولم يخف التستاوتي مقصدية الجاراة لدالية اليوسي في المقدمة التي صدر بها قصيدته بقوله "أما بعد... فقد طالعت قصيدة الشيخ أبي علي سيدي الحسن بن مسعود اليوسي رحمه الله ورضي عنه التي امتدح بها الشيخ... محمد بن ناصر... فوجدتها بحرا تتلاطم أمواجه بالبيان وروضا متفتقا بأزهار العرفان... ولما رأيت منها ما بهرني حركني وارد لا أستطيع رده، ولا أقدر دفع حره وبرده، لوضع قصيدة تقرب من عددها وتقصر عن مردها، مع كبر سني وتناسي العلم مني، شتان ما بين حمار وفرس، وبين بدر طالع مع قبس وهي هذه:

---

(1) نزهة الناظرج2/ و 135ص265. طلعة المشتري 1 / 232 ـ 252.

(2) النزهة، 2 / ورقة135 ص:264 طلعة المشتري 1 / 232.

قــف ســاعة بــين الغــوير فاربــل واعطــف بمنعطــف الرســوم المحــل[1]

وقد شكلت دالية اليوسي وما تلاها من قصائد معارضة روائع الشعر الناصري، فهي قصائد تنهل من معين واحد، وتتناص في كثير من المواطن، وتتشابه في طول النفس، وتترابط بوشائج القربى التركيبية والإيقاعية. فقد شكلت المظلة الناصرية التغطية الروحية والإطار الفكري الذي تتواصل فيه الحساسيات الشعرية، وينفتح بعضها على البعض.

وقد تعددت نماذج المعارضات في الشعر الناصري بشكل أصبح ظاهرة لافتة للنظر، تتخلل مختلف التجارب الشعرية لأدباء البيت الناصري. وهو مؤشر دال على خصوبة الحركة الشعرية الناصرية وعلى فعاليتها، في زمن كان الشعراء المغاربة يبحثون فيه عن ذواتهم الشاعرة المنزوية تحت ركام التهميش وخلف جدران الإقصاء. ويمكن التمييز داخل المعارضات الشعرية الناصرية بين أشكال وأنواع من المعارضات أهمها المعارضات الأفقية والعمودية:

1- المعارضات الأفقية:

وهي القصائد التي اتسقت إيقاعيا وتركيبيا مع نصوص شعرية تراثية بفعل انفتاح الأديب على الموروث الشعري وتفاعله معه. فقد أبدى الناصريون عناية فائقة بالشعر العربي المشرقي والأندلسي، فهاجرت إلى نصوصهم بعض المقومات الفنية في شكل إيقاعات مطردة في العديد من الأشعار.

ومن نماذج هذا النوع من المعارضات، قصيدة القاضي عبد الكبير الدرعي (ت 1134) أحد رموز النخبة الناصرية في رثائه لأحمد بن ناصر الخليفة (ت1129) ومطلعها: [السريع]

مــات أبــو العبــاس شــيخ الــورى فاربــد وجــه الأفــق واســتعبرا
واغــــبرت الأرض فيحـــــسبها غــير الــذي يعرفهــا مــن يــرى[2]

فقد جاء هذا النص في شكل معارضة لقصيدة صلاح الدين الصفدي في رثائه للشيخ أبي حيان التوحيدي، ومطلعها: [السريع]

مــات أثــير الــدين شــيخ الــورى فاســـتعر البـــارق واســـتعبرا

(1) النزهة 2 / ورقة 33 ص: 62، طلعة المشتري 1 / 210.
(2) الدرر المرصعة، ص: 253 ـ 254.

ورق مـــن حـــزن نـــسيم الـــصبا واعتـــل في الأســحار لمــا ســرى[1]

ونلاحظ أن القاضي الدرعي قد سلك طريق المماثلة في معارضته هاته. فقد تحقق فيها الاتساق التام على كل المستويات، إيقاعيا وغرضيا وتركيبيا.

ومن نماذج هذه المعارضات في الشعر الناصري، ما ساهم به الأديب محمد العلمي الحوات (ت1161)، أحد الرموز الشعرية في الزاوية الناصرية. فقد أبدى هذا الشاعر انبهارا كبيرا بالشعر الأندلسي واستيعابا كافيا له وإحاطة شاملة بخصائصه الفنية. وهذا ما جعله يقتحم باب المعارضة، وينجذب إلى بعض الإيقاعات الموروثة. فكان حلقة جديدة في سلسلة من القصائد الرائية التي اتسقت بنيتها الإيقاعية وصياغتها اللفظية.

فحينما يقول ابن جبير في قصيدته التي مطلعها: [المتقارب]

أقـــول وآنـــست بالليـــل نـــارا لعـــل ســراج الهــدى قــد أنــارا[2]

نجد أبا سعيد فرج بن لب يجاريها على الإيقاع نفسه:

إذا القلـــب ثـــار أثـــار ادكـــارا لقلـــبي فـــأذكى عليـــه أوارا

ويعلق أحمد المقري على هذه القصيدة قائلا "وقصد رحمه الله تعالى بهذه القصيدة معارضة قصيدة الشهاب محمود التي نظمها بالحجاز، مطلعها:

وصـــلنا الـــسرى وهجرنـــا الـــديارا وجئنـــاك نطـــوي إليـــك القفـــارا[3]

وهكذا مثل إيقاع هذه النصوص بؤرة المجذاب بالنسبة للشاعر الناصري محمد الحوات العلمي، الشيء الذي دفعه إلى أن يدلي بدلوه، وإلى أن يشارك السابقين ويزاحمهم بقصيدة تجاور ما سبقها من نصوص، وتتقاطع معها وتتناص مع إيقاعها وتراكيبها، ومطلعها:

---

(1) نفح الطيب 2 / 593 ـ 540.

(2) لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة،تحقيق محمد بن عبد الله عنان، ج 2، ص: 335 ـ 336،،مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1973.

(3) المقري: نفح الطيب، 5 / 509 ـ 511.

أحبتنـــا أضـــرم الـــبين نـــارا وأذكـــى الغـــرام بقلـــبي أوارا
ودمعـــي هـــذا جـــرى وابـــلا بـــسفح الخـــدود وهمـــى جـــارا[1]

2- المعارضات العمودية:

وهي القصائد التي عارض بها الشعراء الناصريون قصائد مغربية لأدباء الفترة التي احتضنتهم، وهو نوع من المعارضة الداخلية التي تدل على الحوار الثقافي القائم في نادي الشعر المغربي. وقد سجل الناصريون حضورهم باستمرار وبشكل لافت، وساهموا في دعم مسيرة الشعر المغربي وفي إغنائه بتجارب شعرية قيمة. وقد كانت بينهم جسور فنية تمتد فيها الحروف والكلمات، وتتردد فيها الأوزان والإيقاعات. فلما مدح الأديب أحمد بن عبد الكريم المكيلدي (ت 1139)- وهو من كبار أتباع الطريقة الناصرية- الشيخ أحمد الخليفة بنونيته التي مطلعها: [الكامل]

مـــن للكئيـــب المـــستهام العـــاني مـــن فـــرط مـــا يلقـــاه مـــن أشـــجان
مـــترددا بـــين المعـــالم كـــي يـــرى أحـــدا فيـــوحي مـــن خـــلال مغـــاني[2]

انتفض شاعر الزاوية وأديبها المبدع أحمد بن موسى الناصري (ت1156)، فركب مركب وزن الكامل، واستدعى حرف النون رويا ليعارض القصيدة السابقة بنص يتسق إيقاعا وغرضا ومطلعه:

هـــب النـــسيم معطـــر الأردان والـــدوح يرفـــل في حلـــى الألـــوان[3]

وكان بين أبناء البيت الناصري أكثر من وسيلة للتواصل والتحاور، فقد شكلت المعارضات أداة طيعة للمجاملات العائلية، وفيها يسعى الخلف إلى إحياء أنفاس السلف، وإلى حفظ تراث البيت الناصري بمعارضة نصوصه واستدعاء ما كان مشهورا منها أو مغمورا، وجعله قاعدة لانطلاق الرحلات الجمالية بمركبات إيقاعية وتركيبية متسقة ومتجانسة. فقد نظم الأديب علي بن محمد بن ناصر قصيدته التي مطلعها: [الرمل]

حـــي بالـــسعد علـــى فـــن الأقـــاح طـــير يمـــن بهنـــاء ونجـــاح[4]

---

(1) الرياحين الوردية، ص: 45.
(2) الروض الزاهر، ص: 322 ـ 327. طلعة المشتري، 2 / 61 ـ 65.
(3) الدرر المرصعة، ص: 96. الرياحين الوردية، ص: 54. البرق الماطر (شرح القصيدة).
(4) الروض الزاهر، ص: 374.

فجاء رد أحمد بن موسى الناصري بقصيدة معارضة لها، تحمل بصمات القصيدة الأولى، وتردد أنفاسها، ومطلعها:

هـالني الصد فقلبي موجع	مستهام ورشيق برماح
رق عذالي لنوحي ورثوا	وحبيب القلب راض بالنواح[1]

وكان الأدباء الناصريون يكنون احتراما خاصا وتقديرا كبيرا لأدباء الزاوية الدلائية، وقد تجلى هذا التقدير في اطلاعهم على التراث الشعري الدلائي وفي حفظه واستيعابه وفي معارضة بعض نصوصه. وكانت هذه المعارضة تأتي بقصد التعبير عن الإعجاب والتقدير، ولم تكن قط نوعا من التحدي أو شكلا من أشكال الرغبة في التجاوز أو المنافسة. ومن ذلك هذا النموذج، يقول الأديب أحمد بن الحاج الدلائي (ت 1091) في إحدى قصائده التي مطلعها: [الطويل]

أريجا سرت بين الحدائق والنهر	معنبرة الأذيال من نفحة الزهر
فمرت على أكناف دارين فانثنت	تفاوح عرف المسك والعنبر الشجر
إذا ملت لحو الغرب يوما فبلغي	تحية مشتاق إلى ابن أبي عمر[2]

وجدت هذه القصيدة،بما تتميز به من مقومات فنية، تلقيا إيجابيا من طرف الأدباء الناصريين، فتفاعلوا معها بشكل منتج يحمل علامات التقدير وآيات الإعجاب. وهكذا نجد أحد أبناء البيت الناصري يعارضها وينسج على منوالها.تجسد ذلك في القصيدة المديحية لمحمد المكي بن ناصر (توفي بعد 1184) التي مطلعها: [الطويل]

أهبة ريح خالط العنبر الشجر	ففاح شذاه الطيب العابق النشر
قفي واحملي مني السلام تحية	إلى ساكني بطن العقيق ذوي الفخر[3]

---

(1) م نفسه، ص: 374.

(2) ابن الطيب القادري: نشر المثاني، 2 / 285 ـ 287.

(3) مخ م و 1864 / د، ص: 1 ـ 2، الدرر المرصعة، ص: 525، الكناشة الناصرية، ص: 264.

ونلاحظ التقاطع الكبير القائم بين القصيدتين على المستويين الإيقاعي والتركيبي، بحيث هاجرت الكثير من التعابير الشعرية من القصيدة الأم إلى القصيدة المعارضة.

وهكذا فإن اهتمام الشعراء الناصريين بظاهرة المعارضة وتعاطيهم لها يعكس وعيهم بالواقع الثقافي، ويبين مستوى إدراكهم لحالة الشعر في عصرهم. فقد كانت القصيدة المغربية في تلك الفترة تبحث عن ذاتها، وتريد التخلص من آصار الماضي وأحماله الثقيلة. ولم يكن أمام الشاعر الناصري- وغيره- سوى الالتفات إلى البؤر الضوئية المشعة في تراثنا الشعري والاستئناس بها واستلهام النور منها. ولم يكن هذا الرجوع إلى الماضي ضربا من القصور أو نوعا من النكوص أو الضعف بقدر ما كان حركة تصحيحية لمسار القصيدة المغربية. وقد ساهم الناصريون إلى جانب غيرهم من شعراء الفترة في انتشال الشعر المغربي من سجنه السحيق ومن أنياب الرقابة الصارمة المضروبة على تخومه. وعملوا على صقل بنيانه وترميم هيكله وتلقيحه بلقاح التجدد والاستمرارية. ولذلك "لا ينبغي التسرع أمام هذه الظاهرة وقذف شعراء المرحلة عبرها بالاجترار والتكرار. وإنما ينبغي التنصيص على أن الظروف التي مر بها الشعر المغربي بعد وفاة المنصور السعدي، هي التي حملت هؤلاء الشعراء على شن دعوة تصحيحية، تنظيرية حينا، وتطبيقية أحيانا كثيرة، بغية العودة بالأسلوب الشعري إلى نضارته ونقاوته"[1].

وبالفعل فقد استطاع الشاعر الناصري أن يفرض نفسه في هذا المشروع الإحيائي، وأن يثبت مشاركته الفاعلة، وذلك بعدما وجد في نفسه القدرة على مزاحمة شعراء المرحلة، وعلى المساهمة إلى جانبهم في هذا البرنامج الحضاري بدون أدنى إحساس بالنقص.

وفي هذا السياق تندرج المعارضات كوسيلة فنية لربط الماضي بالحاضر، وكأداة لمد جسور التواصل بين التجارب الشعرية، وإعادة إنتاج النموذج الشعري بنفس مغربي يحمل بصمات الخصوصية المغربية، ويمتاح من المحيط الاجتماعي والواقع الثقافي، كما يمتاح من انفعالات الذات وتجاربها الخاصة. ولهذا فإن "معارضة النصوص القديمة والنسج على منوالها... لا يجمل أن نعزوه دائما إلى قصور الشاعر المعارض ونضوب معينه الفكري والفني. ولكنها ظاهرة إلى جانب كونها انعكاسا واضحا لثقافة معينة تكرس رغبة الشعراء المعارضين في الحفاظ للشعر العربي على متانته وحسن ديباجته كلما هبت عليه ريح الضعف والتعثر"[2].

---

(1) السقاط: بناء القصيدة المغربية...، ص: 80.

(2) م. نفسه، ص: 85.

الفصل الثاني

اتجاهات الثقافة الشعرية

الفصل الثاني

اتجاهات الثقافة الشعرية

مهاد

إن الاتجاهات الشعرية لا تنشأ من فراغ ولا تخلق من عدم، ولكنها نتيجة طبيعية لأشكال تفاعل الحساسيات الفنية مع الواقع، كما أنها تعبير عن تنوع اتجاهات الفكر والذوق في البيئة الثقافية. ولذلك فإن الاتجاهات الشعرية- في الغالب- تتفق مع الأنماط الفكرية والاختيارات الثقافية السائدة في المجتمع الثقافي والموجهة للبنية الذهنية والذوقية. فالواقع الثقافي- بكل قضاياه وأسئلته ومرجعياته الكبرى- يمارس سلطته على حركة الإنتاج الفني، يطبعها بطوابع خاصة، ويفرض عليها الانخراط في السياق العام للثقافة المهيمنة.

ومن هذا التصور يكون الشعر الناصري،وما احتضنه من اتجاهات فنية، إفرازا طبيعيا للواقع الثقافي العام، وتعبيرا عن انخراط الأديب الناصري في الحركية الثقافية التي شهدتها المرحلة بكل خصوصياتها وإشكالاتها واختياراتها الفنية.

إن حركة النهضة الثقافية التي نشأت مع بداية العصر العلوي، وبعد مرحلة الردة الثقافية التي تلت عصر المنصور السعدي، كانت سياقا فنيا منفتحا على كل الحساسيات والمساهمات والاجتهادات. وقد وجد المثقف المغربي المبرر الذاتي والموضوعي للمشاركة والإبداع والعطاء. ولم يكن الأديب الناصري بعيدا عن ذبذبات هذا السياق وموجاته الصوتية، بل أصابه ما أصاب كل ذي عقل وذوق. إذ كان يصغي إلى نبض الواقع الثقافي، ويحس بحرارة أو ببرودة الدماء التي تجري في كيانه، ويسعى إلى إسعاف القصيدة وإلى ضخ دماء الحياة في شرايينها. وهكذا كانت مساهمته إضافة نوعية، لها بصماتها وحسناتها على القصيدة المغربية في مرحلة النهضة والتحول. فلم يكن الانتماء الأيديولوجي للخط الفكري الناصري عائقا دون تفاعل الشاعر مع قضايا المحيط الثقافي العام. بل إن التزامه بالمرجعية الفكرية والروحية للزاوية الناصرية أعطاه الجرأة على اقتحام حقول الألغام الفنية وشجعه على المساهمة في الإنتاج الشعري بعيدا عن كل وصاية أو رقابة أو توجيه، وذلك لما تميزت به الحياة الأدبية في الزاوية الناصرية من التحرر والانفتاح والتنوع.

وإن الناظر إلى التراث الشعري الناصري يكتشف المستوى الذي وصله ذلك الانفتاح وذلك التنوع، فالاتجاهات الشعرية التي تحتضنها القصيدة الناصرية دليل على خصوبة الفكر والإبداع والذوق لدى الأديب الناصري، ودليل على قيم الاعتدال والوسطية في الخطاب الفكري والديني عند علماء الزاوية وفقهائها. فإذا كان الطابع الديني والأخلاقي يهيمن على أكثر التجارب الشعرية، فإن ذلك لم يكن يعني تزمتا في التفكير أو تحجرا في العقل أووصاية على الإبداع، وإنما كان ضربا من الخصوصية الفنية التي طبعت

أغلب الإنتاج الشعري المغربي لعصور طويلة. فلم تكن آلة الرقابة في الزاوية الناصرية تضع الحواجز والحدود والسدود أمام المبدع، ولم يكن ترسم له الممرات والمسالك التي ينبغي عليه أن يسلكها أو يلج منها إلى مجال الإبداع. فالخريطة الفنية للإبداع الشعري كانت نفسية ذاتية، ولم تكن تحتاج إلى تذكير أو توجيه أو رقابة. فالشاعر الناصري وجد نفسه منسجما مع ذاته وواقعه. فجاء شعره ترجمة لهذا التناغم والانسجام، ومظهرا دالا على استيعابه لثقافة العصر وذوقه وخصوصيته الفكرية والفنية. فالتكوين الثقافي العام والتربية الدينية المحافظة وبساطة البيئة الاجتماعية ونوعية القيم والأعراف السائدة في المجتمع، كل ذلك كان مساهما في إنتاج العقلية التي امتلكها الشاعر الناصري، وفي تمييز ذوقه الفني وخياله الإبداعي. وعلى الرغم من هذا النمط الفكري والفني الذي ولدته البيئة الثقافية ولادة طبيعية وعادية، فإنه لم يستطع أن يقف في طريق محاولات الانفلات من مغناطيس الخطاب الصوفي الذي اقتضته البيئة الدينية والاجتماعية. فقد انزاح العديد من شعراء البيت الناصري عن الخط الأيديولوجي والفكري، وتمردوا على القالب الديني المحافظ. وهكذا ظلت القصيدة الناصرية متأرجحة بين موقف الالتزام وموقف التحرر والانعتاق. فاتجه الشاعر الناصري بشعره اتجاهات مختلفة بحسب ما تقتضيه اللحظة الشعرية والشروط الإنتاجية للنص الشعري، وكذا بحسب ما تفرضه حساسيته الفنية ودوافعه النفسية والتزاماته الاجتماعية والإنسانية. فقد كان الشاعر الناصري يطرق كل الأبواب والأغراض الشعرية، ويركب صهوة خياله المبدع، فيناور في حلبة القول الشعري بدون مركب نقص أو عقدة ذنب. وكان هذا كله عاملا حاسما من عوامل تنوع اتجاهات الشعر في الممارسة الشعرية الناصرية.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن الحديث عن تعدد الاتجاهات الشعرية وتنوعها لا يعني ظهور مدارس أو مذاهب فنية مستقلة لها منطلقاتها النظرية وخصوصياتها الجمالية. فلست أعني بالاتجاهات ما يمكن أن توحي به هذه العبارة من معاني التصنيف الفني لأشكال القول الشعري ولمراميه ومقاصده ووظائفه. وإنما المقصود من الحديث عن الاتجاهات هو رصد أهم المجالات الشعرية التي وظف فيها الشاعر الناصري شعره، وأهم السياقات التي دفعته إلى جعل شعره أداة فنية للتعبير والتصوير. ولذلك فإن البحث عن هذه الاتجاهات وتصنيفها هو بالدرجة الأولى عمل تعريفي وصفي، يحاول الإحاطة بأهم القضايا التي استأثرت باهتمام الشاعر الناصري، واستقصاء المضامين الفكرية والمعرفية التي فرضت نفسها على المثقف الصوفي وعلى الأديب المنتمي لمؤسسة الزاوية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، هو هل كانت هذه الاتجاهات الشعرية واضحة المعالم والحدود في خريطة هذا التراث الشعري؟ وهل استطاعت أن ترسم دروبا بارزة في ساحة الإبداع الشعري بوجه عام؟

إن القراءة الأفقية للشعر الناصري تجعلنا نلاحظ ثلاثة اتجاهات رئيسية وكبرى في الممارسة الشعرية الناصرية. ومع تمايزها واختلافها، فإننا نجد بينها في الغالب تقاطعا على المستوى الفني شكلا

ومضمونا. بحيث تتداخل فيها القضايا والمعارف، وتتنوع فيها المنطلقات والمقاصد. وبذلك يصعب تصنيف هذا النص أو ذاك في اتجاه محدد.

والحق أن هذا الفصل بين هذه الاتجاهات ما هو إلا إجراء تصنيفي فيه الكثير من المجازفة، لأن القصيدة الشعرية أحيانا قد تميل إلى أكثر من اتجاه. وذلك لأن الشاعر الناصري لم يكن ينطلق في عمله الشعري من خلفية تصنيفية واضحة أو من مخطط قبلي مرسوم، وإنما كان ينظم الشعر على سجيته، فتتزاحم في ذهنه قضايا كثيرة لا يستطيع ردها أو التنكر لها أو مقاومة تأثيرها.

1- الاتجاه الصوفي

حينما نعترف بوجود هذا الاتجاه في الشعر الناصري، فإن لهذا الاعتراف ما يبرره ويدعمه. فهو مؤسس على استقراء حثيث لما أبدعه شعراء البيت الناصري من قصائد ومقطعات، ولما تركه هؤلاء من إرث شاهد على انتمائه لدائرة التصوف بصراحة ووضوح.

لقد فرضت مجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية منطقها على الممارسة الشعرية، وجعلتها تتجه هذا الاتجاه. فالبيئة الصوفية التي احتضنت الشعراء واستوعبت تجاربهم كانت موجها كبيرا وقويا للعملية الإبداعية. وكان لها تأثيرها الواضح في إبداع كل شاعر. ولم يكن من المستساغ أو من الممكن أن ينأى مبدع بشعره عن أجواء هذه البيئة أو أن يغض الطرف عن القيم والروحانيات التي يعبق بها المكان وتتحرك لها النفوس، بل إن الشعراء وجدوا في هذا الفضاء الصوفي متنفسا لهم وحافزا على الإبداع والعطاء. ووجدوا انسجاما كبيرا واتصالا وثيقا بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية. كما أن الخطاب الصوفي الذي ساهم في تشكيل عقلية الإنسان المغربي وذهنيته وذوقه كان له دور واضح في دعوة الشعراء إلى الانخراط في هذا الاتجاه. هذا بالإضافة إلى أن الانتماء للزاوية وللخط الفكري الناصري يقتضي الالتزام أولا، ثم التعبير عن هذا الانتماء ثانيا. وكان الشعر هو أهم ما يقدمه الأديب الناصري كعربون لمحبته لإطاره الفكري، وكدليل على صدق انتمائه وشدة ارتباطه وعمق إخلاصه لمرجعيته الروحية.

وقد تجسد هذا الاتجاه في كم هائل من القصائد والمقطعات الصوفية التي تعكس ثقافة الصوفي المغربي، وتعبر عن الذهنية المتحكمة في المجتمع، وتعيد إنتاج بعض القيم والأفكار التي ترسخت في عقيدة الإنسان المغربي في العصور المتأخرة، وساهمت في تكريس بعض الظواهر الدينية، كالمشيخة والولاية والكرامة والوساطة وغيرها من العقائد الصوفية التي شغلت الناس من مختلف الطبقات. وبهذا مارس الشعر وظيفته الدعائية والدعوية في صفوف العامة والخاصة من أجل الانخراط في الخط الأيديولوجي الناصري الذي نسخ ما قبله من الدعوات الصوفية. وكذلك من أجل حمل الناس على الالتفاف حول الشيوخ الناصريين باعتبارهم النموذج البشري المنقذ الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.وبذلك تحول الشعر إلى

وعاء للأفكار وأداة لتمرير المسلمات والقناعات والتصورات. ولم يكن أبدا فنا أدبيا خالصا أو إبداعا فنيا محايدا، بل كان أغلبه وسيلة فنية لغاية فكرية واجتماعية وعقدية، وآلية لتكريس بعض التصورات وخدمة بعض القضايا التي يقتضيها الانتماء الطرقي. وهكذا غدا الشعرالناصري نموذجا حيا للأدب الملتزم في تلك العصور.

ولم تكن القصيدة الصوفية الناصرية فريدة زمنها أو وحيدة عصرها، ولم تكن حالة استثناء في المجتمع الثقافي آنذاك. وإنما كانت نموذجا للتجارب الإبداعية التي انبثقت من رحم الواقع المغربي بكل أسئلته وقضاياه، وعبرت عن انشغالات الناس وهمومهم. فكانت حمولتها الفكرية ترجمة لوعي الشاعر الناصري بقضايا واقعه ولتفاعله مع المتغيرات السياسية والاجتماعية. فقد تشكلت القصيدة الصوفية الناصرية بعوامل موضوعية كثيرة تبعا لما كان يعتمل في المجتمع المغربي، ولما كان الواقع يعرفه من أزمات سياسية[1] وكوارث طبيعية واجتماعية[2] فكان الوضع العام يشجع على التصوف وعلى قبول الحلول كيفما كان تطرفها أو غلوها. ولم تكن القصيدة الصوفية الناصرية سوى وسيلة للتعبير عن صوت الرفض المنبعث من أعماق المجتمع، صوت الاستنكار والاحتجاج على ما تعرفه البلاد من ظلم الولاة ومن تعاقب الكوارث وتوالي النكسات.

وفي مثل هذه الظروف القاسية يحتاج الناس إلى البوصلة الهادية التي ترشدهم إلى سبل الخلاص، وإلى الوسائط التي تنجيهم من الهلاك، وتحميهم من ويلات الزمن القاهر، وتدفع عنهم الشر الذي يلاحقهم ويحاصرهم من كل مكان.

ففي هذا السياق المأساوي الحالك، انطلقت أصوات الصوفية بالذكر والابتهال والتضرع إلى الله والتوسل به وبرسله وأوليائه، طالبة الخلاص والانعتاق، ومتطلعة إلى الزمن الآتي؛ زمن الفرج والسلم والاستقرار. وكان الشعراء منخرطين في هذا السياق التاريخي المتأجج، قريبين من نبض الواقع، متفاعلين مع متطلبات المرحلة، وذلك بالمساهمة في توفير المادة الفنية التي تنسجم مع تلك الأحوال النفسية، وبإنتاج المتون والآثار الوظيفية في الأوقات الحرجة. وبذلك كثرت نصوص الأذكار والابتهالات والتضرعات، وكثرت قصائد التوسل والمديح الصوفي والمديح النبوي وغيرها من النصوص الشعرية التي احتفى بها الصوفية. وقد شكلت هذه النصوص اتجاها خاصا ضمن التراث الشعري الناصري، بل إنها أصبحت تعد من أهم وأخصب ما أبدعه الشعراء الناصريون.

---

(1) عاش المغرب صراعات سياسية بين الملوك العلويين وأتباعهم، كما شهد حالات من الفوضى والتمرد دامت سنوات طويلة خصوصا بعد العهد الإسماعيلي.

(2) شهد المغرب خلال القرنين 11 و12هـ أوبئة ومجاعة وقحطا خلفت الكثير من الأموات. انظر:
ابن الطيب القادري:التقاط الدرر، ص: 204-233 ومحمد الأمين البزاز: تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر، ص: 35.مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء،1992.

لقد كان المجتمع المغربي يصغي إلى صوت الشعراء الناصريين ويتجاوب مع تجاربهم، لأنه وجد في أشعارهم ترجمة لمعاناة الناس اليومية، وتعبيرا عن همومهم وتطلعاتهم. وقد ساهم في هذا التجاوب الإيجابي موقع الطريقة الناصرية في وجدان الخاصة والعامة، لما تميزت به هذه الطريقة من اعتدال وتحرر وتطلع إلى التغيير السلمي للأوضاع السياسية والاجتماعية والأخلاقية. فلم تكن هناك حواجز نفسية تمنع المنتسبين للزوايا الأخرى من الانخراط في الطريقة الناصرية أوالتواصل معها[1]، حتى أصبحت الطريقة الناصرية تمثل التنظيم القومي الأكثر أهمية[2]. وهكذا استقطبت الزاوية طاقات مبدعة وأقلاما منتجة كانت لها بصماتها الواضحة وتأثيرها الكبير في رسم معالم الاتجاه الصوفي.

كان الالتزام بالخط الفكري الناصري مدعاة للتباري في حلبة النظم الصوفي، ومبررا للمبارزة الفنية بين فرسان القلم ومحترفي القريض. واستطاعت هذه الحركية الشعرية استقطاب العديد من الأسماء الرائدة في عصرها. وبذلك ظهرت مدرسة شعرية جديدة جعلت من الزاوية الناصرية مدارها ومحورها المركزي، وذلك باعتبار ما قيل في شيوخ الناصريين من المدائح والمراثي والتوسلات، وما ارتبط بهذه المواضيع من قضايا صوفية وروحية وتربوية.

لقد كان اليوسي والتستاوتي والحلبي والتجموعتي والحوات العلمي من أهم الدعامات التي قامت عليها هذه المدرسة، وكان شعرهم نموذجيا في عصره. واستطاع هؤلاء أن يرسموا معالم الشعر الصوفي الناصري وأن يجددوا صورته الخاصة. وكان الشيخ محمد بن ناصر هو الزعيم الملهم والقائد الروحي المبدع الذي دشن صرح هذه المدرسة بما أبدعه من نصوص صوفية ومن توسلات وأذكار لامست شغاف القلوب، وتفاعلت معها أفئدة الخاصة والعامة. وقد كان في عمل الشيخ وفي خطابه الصوفي توجيه لمن يسلك طريقه ويهتدي بهديه، ولكل من ينتمي لمدرسته وينخرط في مشروعه.

لقد كانت الأشعار التي نظمها الشيخ ابن ناصر عنوانا لهذه المدرسة الشعرية، فهي تتجه نحو الذكر والتوسل والمديح أكثر من اتجاهها نحو التفلسف والعرفانيات. وقد كان الشيخ ابن ناصر في أكثر الأحيان يؤكد على أن طريقته هي الذكر، وفي هذا إشارة واضحة ومباشرة إلى كل من يريد الانزياح عن هذا الخط. وكأنه يقول بأنه لا مكان لمن يمتطي صهوة التصوف ليحلق في سماوات المواجيد والمقامات الصوفية والشطحات الفلسفية. وقد انعكس هذا التوجه على مجال الشعر وعلى مستويات الخيال ومقامات التصوف لدى الشعراء. فأغلبهم حافظ على اعتداله، واكتفى بالخطوط التي رسمتها تعاليم الطريقة الناصرية، وبذلك تشكلت أشعارهم في إطار اتجاه شعري خاص، له إطاره الفكري ومنطلقاته التصورية والمرجعية، وله أيضا

---

(1) كثرت طلبات الانضمام للطريقة الناصرية من علماء وأدباء وأعلام تلك الفترة منهم: اليوسي ـ التستاوتي ـ ابن زاكور وغيرهم. انظر طلعة المشتري، ج2 / 53.

(2) محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصوفية...،ص181

ملامحه الفنية والأسلوبية. تجسد هذا الاتجاه في شعر التوسل بكل أصنافه، وفي المدائح والمراثي التي قيلت في الشيوخ والصالحين، وفي المدائح النبوية. فتقاطع الخطاب الشعري مع الخطاب التأريخي والمنقبي، وتحاور النفس التوثيقيي الترجمي مع النفس الإبداعي، وتعايشا في انسجام، وتحمل بعضهما الآخر. وبذلك كانت القصيدة الصوفية الناصرية تؤدي أكثر من دور ووظيفة. وقد كان بين الشعراء الناصري تفاوت كبير على مستوى الأداء الشعري، وذلك لانخراط شعراء كثيرين في هذا الاتجاه، منهم من كان اسمه مكتوبا بخط عريض في لائحة الشعراء، ومنهم من كان في مرحلة التجريب والبحث عن الذات. كما أن النصوص الصوفية تميزت بتكرارية المضامين بين شاعر وآخر. وسأكتفي ببعض النماذج من القصائد المندرجة في هذا الاتجاه، وسيظهر من خلال الأبيات التي سأعرضها التفاوت الكبير في مستوى أدبية هذه النصوص:

1- يقول الشيخ محمد بن ناصر في إحدى قصائده (وسيلة العبد المنيب) [الطويل]

لك الشكر يا مولاي والحمد مسجلا تعاليت غفارا لطيفا وموئلا
وأهدي لخير المرسلين محمد صلاة تفوح عنبرا وقرنفلا
وبعد سلاما عابقا متأرجا يناغي محياه الكريم المفضلا
أقر بذنب مع تواتر أنعم علي غزار منه ربي تطولا
عساه بفضله وغامر جوده يغمرني برحمة مستجللا
فلا شك أني لم أزل متعودا من الله إحسانا وفضلا مواصلا
عفو تحب العفو أنت إلاهنا فعن عبدك الجاني اعف وارحم تفضلا
لئن كان ذنبي أعجزتني عظامه لأنت وسعت الخلق رحما ومفضلا
وإن كان وزري مقعدي ومقيدي لقد شملت (آلاك) ضعفي أولا[1]

2- ويقول الأديب أحمد البرنسي الشفشاوني[2]ت(1127) في بعض توسلاته: [الكامل]

من للكئيب المستجير العاني صالت عليه حوادث الأزمان
سدلت عليه ذيولها بفؤاده ما كان من هم ومن أحزان
وغدا يعاتب دهره لما قضى بتصرف وتنازح الأوطان

---

(1) ينظر النص في: الروض الزاهر، ص: 202 ـ 205 ـ طلعة المشتري، 1 / 318 ـ 321.

(2) أحد كبار الشعراء في الزاوية الناصرية، وهو صهر الشيخ أحمد الخليفة وصاحبه الملازم له في الحل و الترحال.

يـــا رب أبـــدل عـــسره يـــسرا فقـــد ... ضـــاقت عليـــه مناكـــب العمـــران
فامـــدد عبيـــدك قـــد أتـــى مستـــشفعا ... بـــضريح غـــوث زاهـــد ريـــان
عبـــد الـــسلام الماجـــد الأسمـــى ومـــن ... هـــو في العطـــاء مؤســـس الأركـــان
فـــامنح بـــه الآمـــال مـــن ديـــن ومـــن ... دنيـــا وعلـــم نـــافع رحمـــان
وارزق بـــه الـــرزق المديـــد وكـــن لـــه ... في عونـــه وأجـــره ممـــا يعـــاني
ولتـــسقه كأســـا دهاقـــا مـــن صـــفا ... الـــود القـــديم الخـــالص البرهـــان
واخـــتم لـــه بـــسعادة أبديـــة ... والآل والإخـــوان والخـــلان
ثـــم الـــصلاة علـــى الـــنبي محمـــد ... ذي الفـــضل والمجـــد الرفيـــع الـــشان
مـــا غـــردت ورق لـــدى غـــصن النقـــا ... مـــن للكئيـــب المـــستجير العـــاني[1]

3- ويقول الأديب أحمد بن موسى الناصري في إحدى قصائده: [الوافر]

أبـــا حـــسن ســـلام كـــل يـــوم ... يـــروح عليـــك مـــن رب رحـــيم
عبيـــدك قـــد تلـــوث بالمعاصـــي ... مـــسيء الفعـــل ذو جـــرم عظـــيم
متـــى يـــدعوه داعـــي الرشـــد يومـــا ... يحيـــد عـــن الـــصراط المـــستقيم
فويحـــك يـــا ابـــن موســـى لـــذ بقطـــب ... ولـــي الله ذي الـــسر الفخـــيم
إمـــام عـــارف صـــدر نبيـــل ... وحـــرز مـــانع مـــن كـــل ضـــيم
أبـــا حـــسن أتيتـــك مـــستجيرا ... بحبلـــك صـــافي الـــود الـــصميم
فأنـــت لكـــل معـــضلة شـــفاء ... وأنـــت الـــركن للعبـــد المـــضيم
وأنـــت وســـيلتي العظمـــى إذا مـــا ... دجـــى خطـــب لـــذي الفـــضل الجـــسيم[2]

4- ويقول موسى بن محمد المكي الناصري في توسله بابن مشيش: [الكامل]

لـــذ بـــالكرام القـــادة الأعيـــان ... مهمـــا اعترتـــك نوائـــب الحـــدثان
الزاهـــدين المخلـــصين لـــربهم ... أهـــل الوفـــا في الـــسر والإعـــلان

(1) الروض الزاهر،ص:317-318
(2) الكناشة الناصرية،ص:105-106

قطب الورى عبد السلام بن المشيش الزاهد الأتقى العظيم الشان
بحر السماح وناصر الضعفاء والفقراء سبط المصطفى العدنان
يا ربنا بابن المشيش توسلي لك يا شديد البطش والسلطان
وبكل حب ينتمي لطريقه من كل ذي سر وذي إيقان

هذه النماذج الشعرية الناصرية تنتمي لثلاثة أجيال مختلفة، وفيها نجد الخطاب الشعري صادرا من مدرسة شعرية واحدة، لها أسلوبها الخاص، ولها تصورها المرجعي الذي تنطلق منه.فالتوسل بالله وبأوليائه يمثل المدار المركزي الذي تدور حوله هذه التجارب، وقد جاء الشعر خادما للمضمون. فالبعد الروحي والصوفي جعل من الجانب الفني وسيلة لا غاية. ولذلك كان الاهتمام بالمضمون على حساب القيم الفنية وسابقا ومقدما على جمالية التعبير. فالتركيز على موضوعة البوح والاعتراف، وسلوك مسلك التذلل والاستعطاف، واصطناع لغة الطلب والرجاء، كل ذلك يؤكد على أن مدرسة التصوف في الزاوية الناصرية تنطلق في برامجها من الرغبة في التطهير والتخلية كوسيلة لتحقيق مقصد التحلية والتزكية. وهذه الأدبيات ضرورية في مدارج السلوك ومعارج الترقي عند الصوفية عموما. ففي هذه النماذج تتقاطع التوسلات والابتهالات بالشكوى والاعتراف. وفيها كذلك تتداخل مستويات الخطاب وتتضخم صورة المرسل إليه. فالشاعر أحيانا لا يميز بين ما هو من اختصاص الخالق وبين ما هو بإمكان المخلوق. لأن صورة الولي في المخيلة الصوفية تتعالى على التركيبة البشرية العادية. وتدخل في خانة المقدس.

ومن هذه المدرسة الشعرية، تتعالى أصوات مبدعة سجلت حضورها الشعري في الساحة الثقافية في تلك الفترة، وقد سلكت الاتجاه نفسه وحاولت الالتزام بالتصور الناصري للمسألة الصوفية. ومن النماذج الشعرية في هذا الباب ما صدر عن أبي سالم العياشي وأحمد التستاوتي والحسن اليوسي وغيرهم من نصوص شعرية على الطريقة الناصرية.

يقول العياشي في مدحه لشيخه محمد بن ناصر: [الكامل]

حصني إذا خان الزمان وناصري شيخ الشيوخ محمد بن ناصر
محيي طريق العلم بعد دروسها ومعيد رسم للعبادة داثر
بحر الشريعة والحقيقة من له بعد التردد دان كل معاصر
محيي طريقا للجنيد وصحبه والشاذلي والشيخ عبد القادر[1].

---

(1) الروض الزاهر، ص: 222.

وفيها يخاطب شيخه قائلا:

يـــا ســـيدا حـــاز المعـــارف كلـــها	عطفـــا علـــى عبـــد لئـــيم جـــائر
قـــد جئـــت نحـــوك مـــستجيرا خائفـــا	والقلـــب مـــني في جنـــاح طـــائر[1]

وعلى هذا النهج نفسه نجد التستاوتي يمدح شيخه ابن ناصر قائلا: [الكامل]

الماجـــد الـــشيخ ابـــن ناصـــر الـــذي	ملـــك القلـــوب بطولـــه المتسلـــسل
أحيـــى الـــسيادة بعـــدما عطلـــت	وأقـــام رســـم الـــدين بعـــد تخلخـــل
بحـــر تـــدفق مـــن علـــوم جمـــة	يـــشفى الغليـــل مقالـــه إن يـــسأل
أحيـــى المكـــارم بعـــدما بليـــت وقـــد	أطفـــأ ضـــرام الغـــي بعـــد تـــشعل[2]

وهذه النماذج تعلن بشكل واضح وصريح عن انتمائها لاتجاه شعري بعينه، وهـو اتجـاه صـوفي / طرقي، يحتل فيه الشيوخ والأولياء مدار اهتمام الشعراء ومركز انجذابهم ومحور ممارستهم الشعرية.

إن الاستقراء الذي قمت به لشعر البيت الناصري لم يمكني من وضع اليد على الـشعر الـصوفي بمفهومـه الوجـودي المعـروف والـذي تتحـول فيـه القـصائد الـشعرية إلى فـضاء للمواجيـد والـشطحات والتصورات العرفانية والفلسفية.هذا إذا استثنينا بعض الأشعار الصوفية لبعض أتباع الزاوية، وعلى رأسهم أحمد التاستاوتي[3] الذي كانت له مساهمة جادة وخصبة في هـذا الاتجـاه. إلا أن شـعره العرفـاني لم يـرتبط مباشرة بالزاوية الناصرية، وذلك باعتبار أن هذا الشاعر لم يكن أحادي الانتماء، شأنه في ذلك شأن اليوسـي والعياشي وكثير من أدباء الفترة.

2- الاتجاه التعليمي:

وتندرج ضمن هذا الاتجاه الأراجيز والمنظومات التي احتفـت بـالعلوم والمسائل الفقهيـة لغايـات تعليمية. وهي ظاهرة قديمة ارتبطت بالمناهج الدراسية وبالطرق التي يتبعها المدرسون لتلقين طلبتهم المعـارف والعلوم. وقد اهتم الفقهاء والصوفية بهذه التقنية التي تجمع بين العلم والفـن. واسـتطاعوا أن يوحـدوا بـين أهمية المضمون وجمالية الشكل.

(1) م. نفسه، ص: 223.

(2) طلعة المشتري ج1/ 219

(3) انظر: أحمد الطريبق: الكتابة الصوفية في أدب التاستاوتي، القسم الثالث: الأشعار ص:905-982.منشورات وزارة الأوقاف – المملكة المغربية 1424-2003 ومحمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية (الكتاب كله)

والحقيقة أن الإقبال على النظم لم يكن دائما ظاهرة إيجابية، بل كان - في الغالب- يسيء إلى فن الشعر، ويجعله خادما للعلوم ووسيلة لحفظها واستيعابها. لأن الشعر- في مثل هذه الحال- لا يكون مقصودا لذاته، وإنما يكون مقصودا لغيره، وبذلك تخبو جمالية الفن في كيانه، وتتدنى درجة الأدبية في مستوياته، ويتحول إلى مجرد كلام موزون.

ويدافع الأستاذ عبد الله كنون عن هذا النوع من الشعر، ويجعله من صميم الإبداع الأدبي بقوله "والجانب الأدبي فيها هو هذه الصياغة المختصة بالشعر، ولا ريب في أن التعبير الجميل عن الفكرة، أي فكرة، هو مما يدخل في مفهوم الأدب بالمعنى العام، فلهذا عددنا هذا الإنتاج من ألوان الأدب"[1].

وقد حاول الأستاذ كنون تبرير موقفه من خلال النماذج التي أوردها، معتبرا أنها تجاوزت مسألة النظم إلى مستوى الإبداع، خصوصا تلك النصوص التي فرضت نفسها على العامة والخاصة، وأصبحت متداولة وجارية على الألسنة، معتبرا أن الكلام حين يرقى إلى هذه الدرجة من دورانه على الألسنة وجريانه مجرى الأمثال العامة، يكون آخذا بحظه من حسن الأداء وقوة التعبير. وذلك ما يؤكد القول بأن هذه المنظومات وإن اشتملت على أغراض علمية صرفة أو تعليمية، فإنها تكتسي حلة من البيان والوضوح تجعلها، باعتبار آخر، من الآثار الأدبية المرموقة[2].

لكن الأستاذ عبد الكريم غلاب يرفض هذا التوجه، ويعتبر الشعر أسمى من أن يكون وسيلة أو أداة، ويرفض استغلال الشعر كي يصبح نظما لعلوم العصر، بل يدعو إلى أن يحتفظ الشعر بدوره الفني الذي يجعله يتصدر كل الفنون، وإلى أن يستعيد مكانته اللائقة به وإلى أن يبقى عالما مستقلا بذاته. فالشعر- من وجهة نظره-لن يخوض معمعة الحياة العلمية، فلن يعود كما استغل في بعض الظروف نظما لعلوم العصر... نظما لعلوم الحساب أو الفقه أو النحو. ولكنه سيحتفظ بدوره الفني مع بقية فنون القول الأخرى وربما في مقدمتها[3].

إن الرجلين يتحدثان عن فن الشعر من منطلقات مختلفة ومن زوايا متباينة، ولهذا سيظهر هذا الاختلاف البين في الموقف من الأنظام التعليمية. ولكن لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من القول الشعري كان له ما يبرره. فقد فرضته شروط ثقافية وظروف تاريخية محددة. وكان الوضع الثقافي العام يميل إليه ويشجع عليه. فإذا علمنا أن الاهتمام بفن الشعر قد وجد معارضة شديدة من أصحاب التيار الفقهي المتزمت، باعتبار أن الشعر يشغل عن القرآن ويصرف عن الاهتمام بأمور الدين، ومن ثم يكون الابتعاد عنه

---

(1) أدب الفقهاء،ص: 232 ـ 233،دار الكتاب اللبناني بيروت، دت.

(2) م. نفسه، ص: 242.

(3) دفاع عن فن القول، ص: 126،مطبعة دار امل، طنجة. د ت

صوابا، والتوقف عن قرضه فضيلة[1]. فإن ذلك يجعلنا ندرك الإكراهات التي كان يعانيها المبدعون والصعوبات التي كان يجدها الشعراء. وهكذا جاءت ظاهرة النظم التعليمي لتكون حلا وسطا بين الطرفين. فهي ترضي- بشكل من الأشكال- كل الحساسيات، وتتيح لذوي النزعة الأدبية من الفقهاء من استخدام الكلمة الشعرية والنظم كوسيلة لخدمة العلوم الدينية والدنيوية. وبهذه الطريقة اقتحم الشعر وأدواته حلقات الدرس ومجالس الإقراء، وأصبح الطلبة يتعاطون النظم ويتعلمون علم العروض. كما أصبحت الشواهد الشعرية جزءا أساسيا في العملية التعليمية. ونتيجة لهذه الحركية في تعاطي النظم التعليمي في حلقات الدرس والمقررات الدراسية، بدأ سائر المثقفين يبحثون عن الأدوات الفنية الضرورية لتحسين أدائهم الشعري. فقصدوا بعض علماء العصر ليأخذوا عنهم أصول النظم وقواعده. فحينما انقطع علم العروض مرة بفاس، لجأ طلبة هذه المدينة إلى السيد محمد بن أحمد الشاذلي الدلائي (ت 1137 هـ) قصد إقرائهم الخزرجية، وتدريبهم على النظم. وبفضله أخذ علماء فاس علم العروض وجددوه عليه[2].

وقد سبق أن رأينا في موضع سابق موقع درس الشعر في الزاوية الناصرية وفي مقررات الدراسة التي كانت تأخذ بها. ولهذا كان النظم الشعري واحدا من ضروب الشعر الذي نشط في رحاب هذه الزاوية، حيث اهتم به أدباؤها وشيوخها. فإلى جانب الشعر الصوفي الطرقي الذي هيمن على الساحة الشعرية الناصرية، كان هناك اتجاه آخر يسعى إلى العناية بالفقه والعلوم الشرعية، فيجمع بين البعد التعليمي المعرفي والبعد الإبداعي الفني. ويبدو أن الناصريين قد تأثروا بالاتجاه التعليمي العام، فشاركوا غيرهم من علماء العصر في إنتاج منظومات علمية تلخص العلوم وتختزلها في أبيات أو مقطعات أو قصائد. كما عملوا على إنتاج نصوص منظومة في ذكرمناقب الشيوخ والتعريف بأسانيدهم. وقد ساهم هذا الاتجاه في بيان الأصول الصوفية والعلمية للطريقة الناصرية، كما عمل على رسم صورة شاملة للمثقف المنتمي للزاوية، مما يدل على مصداقية الدرس العلمي في هذا المركز الثقافي خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة.

لقد اتجه الناصريون هذا الاتجاه في ممارستهم الشعرية، وخلفوا تراثا من المنظومات والأراجيز[3]. وقد كان للشيخ محمد بن ناصر مساهمته المتميزة في هذا الباب، إذ تعد منظومته الشهيرة (مساعدة الإخوان

---

(1) عبد الجواد السقاط: بناء القصيدة المغربية...، ص: 51.

(2) القادري، التقاط الدرر... ج 2، ص: 331.

(3) من أطول الأراجيزالناصرية ما أبدعه أحد أساتذة الزاوية وأديبها احمد احزي المشتوكي، وهي أرجوزة (التقاط اللؤلؤ والمرجان في تحريم الدخان). وهي في ألف وخمسمائة بيت. أنظر الدرر المرصعة،ص: 34-35 . وله منظومة أخرى بعنوان: فتح الوهاب على قواعد الإعراب.وهي في خمسمائة و ثمانية عشر بيتا في موضوع الجمل التي لها محل والتي لا محل لها من الإعراب، وفي حروف الجر ومطلعها:

حمدت إله العرش ذا المجد و العلا ... وصليت ثانيا على خير من علا

انظر: مخ م و 147/ ق

في قواعد الإسلام الخمس والإيمان) [1] خير نموذج في هذا الاتجاه. حيث اتخذها أتباعه مرجعا لتجاربهم النظمية. وهي منظومة في العبادات ومطلعها: [البسيط]

الحمـــد لله حمـــدا طيبـــا عطـــرا ثـم الـصلاة علـى المختـار مـن مـضرا
محمـــد خـــير خلـــق الله كلـــهم وآلـــه وعلـــى أصـــحابه الكـــبرا

باب التوحيد

واعلـــم بـــأن لـــيس إلا الله خالقنـــا رب ومـــا أن لـــه شـــبه ولا نظـــرا
لـــيس كمثلـــه شـــيء لا ولـــيس لـــه فـــاعلم شـــريك ولا عـــون ولا وزرا
منـــزه عـــن صـــفات الـــنقص متـــصف مـــن الكمـــال بمـــا العقـــول قـــد بهـــرا
وإن أحمـــد خـــير الخلـــق أرســـله فبلـــغ الـــوحي صـــادعا بمـــا أمـــرا

باب فرائض الوضوء

وجـــه ورأس ورجـــل نيـــة ويـــد فـــور ودلـــك ومـــاء مطلـــق حـــضرا [2]

وقد تضمنت هذه المنظومة الأبواب التالية: (باب التوحيد باب فرائض الوضوء سنن الوضوء فرائض الغسل سنن الغسل فرائض التيمم سنن التيمم فرائض الصلاة سنن الصلاة سجدتي السهو فرائض الزكاة سنن الزكاة فرائض الصوم سنن الصوم فرائض الحج وسننه).

ومن منظوماته الطويلة، كذلك، قصيدته اللامية المسماة (وسيلة العبد المذنب الضعيف إلى مولاه العفو اللطيف) [3]. وفيها يذكر سلسلة الشيوخ وأسانيدهم، كما يشير فيها إلى العلوم والمعارف التي يتطلع إلى استيعابها والتمكن منها، وهي علوم الظاهر والباطن. وقد حظيت هذه المنظومة بشرح متنها وتفسير

(1) تنظر كاملة في طلعة المشتري، 1 / 316 ـ 318. وللشيخ محمد بن ناصر أرجوزة سيف النصر وهي في خمسة و ستين بيتا ومطلعها:

الله يـــا الله رب العـــالمين اصـلح امـور المـسلمين اجمعـين
بجـاه أحمـد الهـادي الـنبي الأمـين صـلى عليـه ربنـا في كـل حـين

انظرها في مخ م و1850/د

(2) م نفسه، 1 – 316 – 318

(3) تنظر في الروض الزاهر، ص: 201 ـ 202 ـ الدرر المرصعة، ص: 388 ـ 391 ـ طلعة المشتري ج1 –318 – 321

لغتها من إنجاز أحد أبناء الشيخ وهو ولده علي بن محمد بن ناصر (ت 1109) [1]. كما حظيت بشهرة واسعة في أوساط الصوفية بالمغرب في تلك الفترة.يقول الشيخ في مطلعها: [الطويل]

لك الشكر يا مولاي والحمد مسجلا	تعاليت غفارا لطيفا وموئلا
وأهدي لخير المرسلين محمد	صلاة تفوح عنبرا وقرنفلا
وبعد، سلاما عابقا متأرجا	يناغي محيا، الكريم المفضلا[2]

وفي ذكره لسلسلة شيوخه يقول:

وسيدي عبد الله نجل حسينهم	تقيا نقيا طاب لبسا ومأكلا
وسيدي أبي العباس أحمد جلسيه	جوادا نصوحا للورى متوكلا[3]

وفي حديثه عن العلوم والمعارف يقول:

وفهم خلاصة الجمال ابن مالك	وتسهيله مع الفوائد حفلا
وتحصيل ما من المسائل قد حوى	خليل وما من الأصول تأصلا
وإتقان ما حض النبي بهمة	على علمه من الفرائض عدلا
وفهم صحيح في كتاب وسنة	وعلم أصول الدين فرقا مجملا
وتحقيق أسرار البلاغة والذي	به تضبط الأنفاس أولا أولا
وإدراك علمي الحساب وطبه	وكل علوم الشرع إدراكها علا[4]

وقد كانت هذه المنظومة أصلا اعتمده بعض تلامذة الشيخ من أبنائه وأتباعه. فسلكوا مسلكه، ونهجوا نهجه، وتابعوه في هذا الصنيع. وهكذا نجد أبا سالم العياشي ينظم وسيلته الخاصة على غرار وسيلة شيخه، ويسميها (وسيلة العبد الغريق بأئمته في الطريق) [5] وهي قصيدة طويلة تقع في أكثر من ثلاثمائة بيت. ومطلعها: [الرجز]

---

(1) انظر الدرر المرصعة ص 22، وطلعة المشتري 1 - 321
(2) الروض الزاهر، ص: 201 ـ الدرر المرصعة، ص: 388 ـ طلعة المشتري، 1 / 318 والصفحات التالية.
(3) م نفسها
(4) م نفسها.
(5) تنظر كاملة في الدرر المرصعة، ص: 409 ـ 420.

الحمــد لله الــذي قــد أرشــدا | إلى اتبــاع الهــاشمي أحمــدا
مــن جاءنــا عنــه بأفــضل الكــلام | عليــه أفــضل الــصلاة والــسلام

وقد تابع العياشي شيخه وحذا حذوه في ذكر الشيوخ والأسانيد، فجمع في أرجوزته أسماء كثيرة من رجال العلم والولاية والصلاح.

ويشارك أحمد أحزي في هذا الاتجاه الشعري بقصائد ومنظومات وأراجيز كثيرة، لعل أطولها أرجوزته (التقاط اللؤلؤ والمرجان في تحريم الدخان) والتي تجاوزت ألف بيت. وكان لهذا الأديب ميل كبير إلى الكتابة شعرا ونظما.وهكذا نجده يجمع مناسك الحج في إحدى قصائده التي أودعها رحلته الحجازية، ومنها قوله: [الطويل]

تــذكرت أوطانــا بمكــة زرتهــا | بطيبــة الغــراء لازلــت ذا عــود
تــذكرت بيــت الله لمــا دخلتــه | وصـليت جوفـه لـذي الـشكر والحمـد
فــسرحت فيــه نــاظري لجهاتــه | وفي سـقفه المرفـوع ذي الحـسن والمجـد
فــأحيى بــه الإلاه روحــي ومهجــتي | وقـرت بـه العيـون يـا لـك مـن سـعد
ومــن دخــل المقــام كــان بفــضله | مــن النــار آمنــا فناهيــك مــن جــد
وطفــت بــه ســبعا وقبلــت ركنــه | وياقوتــه أتــت إلينــا مــن الخلــد

وســودها ذنــب الخلائــق بعــدما | تـضيءإلى الميقـات مـن كـل مـا حـد[1]

ومن النماذج الشعرية في هذا الاتجاه أيضا ما أبدعه الأديب الناصري عبد الله بن محمد بن ناصر (ت: 1091 هـ) من أنظام وأراجيز شعرية، ومنها منظومة في مواضع تكره فيها الصلاة على النبي (ص)، وتتخلل هذه المنظومة مصطلحات فقهية وأقوال العلماء في المسألة. وهي من النصوص التي تكسر فيها الوزن في أكثر من موضع ومطلعها: [الرجز]

وتكــــره الـــــصلاة والـــــسلام | علـى الـنبي العربـي الختـام [كـذا] (*)

---

(1) انظر،الدرر المرصعة،ص:35

(*) يوجد في بعض أبيات هذه الأرجوزة كسر في الإيقاع

في الذبح والعطاس والوقاع | وعشرة وشهرة المباع
وحاجة الإنسان والتعجب | ونحو أعراس وشبه نشب
وشبهة أو أكل أو حمام | وما عداها فاغتنم تسلم

ومنها قوله:

وابن المواز قال في التشهد | بالفرض والسنة نقل مرشد
وفي الجنازة أبو أمامة | قد قال بالسنة ذو الزعامة
ورسمها في أول الرسائل | ما جاءنا من عمل الأوائل[1]

ومن منظوماته منظومة في الأمور التي لا يسلم على متعاطيها، ومطلعها: [الطويل]

إذا جزت سلم ما عداه ممنع | فقد كرهوا في ذا السلام المتع
ملب مؤذن مقيم وقارئ | وذو حاجة أكل وشرب مبدع
وكفر وشابة وسامع خطبة | وذو باطل ظلم دعاء تضرع[2]

وإذا كان لهذا الاتجاه الشعري من نموذج شهير يدل عليه، فإنه ذلك النص الشعري الذي يتردد في المناسبات الدينية في الزوايا والأضرحة والمساجد، وهو ما يطلق عليه (بالدعاء الناصري)، وهو عبارة عن أرجوزة طويلة مسماة ب(سيف النصر على كل ذي وبغي ومكر)[3] من إبداع الشيخ محمد بن ناصر. ومطلعها: [الرجز]

يا ربنا الأعلى ويا وهاب | سبحانك اللهم يا تواب
صل وسلمن على النبي | محمد ذي الخلق السني
يا من إلى رحمته المفر | ومن إليه يلجأ المضطر

---

(1) تنظر كاملة في الروض الزاهر، ص: 288 ـ 289 ـ الدرر المرصعة، ص: 231 ـ 232.

(2) الروض الزاهر، ص: 289.

(3) تنظر كاملة في رحلة احزى مخ م و 147 / ق، ص: 141، كناشة ابن الطيب جسوس مخ م و 1044 / ك ورقة 89.والروض الزاهر ص206 . و مخ م و 1850/ د. و مخ م و 1374/د . طلعة المشتري 1/ ص:(321 – 324)

ويــا قريــب العفــو يــا مــولاه	ويــا مغيــث كــل مــن دعــاه
بــك اســتغثنا يــا مغيــث الــضعفا	فحــسبنا يــا رب أنــت وكفــى
فــلا اجــل مــن عظــيم قــدرتك	ولا أعــزمن عزيــز ســطوتك
لعــز ملكــك الملــوك تخــضع	تخفــض قــدر مــن تــشا وترفــع
والأمــر كلــه إليــك رده	وبيــديك حلــه وعقــده
وقــد رفعنــا أمرنــا إليــك	وقــد شــكونا ضــعفنا عليــك
فارحمنــا يــا مــن لا يــزال عالمــا	بــضعفنا ولا يــزال راحمــا
انظــر إلى مــا مــسنا مــن الــورى	فحالنــا مــن بيــنهم كمــا تــرى
قــد قــل جمعنــا وقــل وفرنــا	والحــط مــا بــين الجمــوع قــدرنا
واســتضعفونا شــوكة وشــدة	واستنقــصونا عــدة وعــدة
يــا مــن ملكــه لا يــسلب	لــذنا بجاهــك الــذي لا يغلــب

وقد سلك اللاحقون من الأدباء الناصريين بالشعر هذا المسلك،فجعلوه خادما لمختلف العلوم والفنون، بل أصبح النظم التعليمي علامة هذا الشعر في أواخر القرن الثاني عشر مع الأديب موسى بن محمد المكي الذي سار على درب جده الأكبر، فنظم مطولات، منها تائيته التي تصل إلى ثلاثمائة بيت وهي في التأريخ للزاوية الناصرية والتعريف برجالها ونسائها. وله أرجوزة طويلة في أحكام الحج ومناسكه تشتمل على ستمائة بيت[1].

ويلاحظ القارئ أن أساليب التعبير الشعري في هذه المنظومات تعتمد الخطابية المباشرة واللغة الصريحة التقريرية التي تختفي فيها فنية الشعر وتغيب معها أدبيته. لأن هذه النصوص تجعل المضمون هدفا ومقصدا ولو كان ذلك على حساب الصياغة الفنية. لكون الشاعر- في مثل هذه المنظومات- يستحضر القارئ الصوفي المفترض، ويهيئ له المادة جاهزة، ويخاطب بها قلبه لا عقله، ويقصد بها إفهامه وإقناعه لا إثارته وإمتاعه.

ومما يمكن الإشارة إليه حول هذه المنظومات والأراجيز أن بعضها وضع لقصد الإنشاد في مجالس الذكر لحاجة الصوفية، عادة، لمثل هذه النصوص، ولعل بعضها قد تم إنشاؤه إنشادا. وغالبا ما يكون الغرض منها تهييج العواطف وإثارة المشاعر الإيمانية أكثر مما يمكن أن تحدثه من إثارة ذوقية أو وقع فني. ولعل نص (الدعاء الناصري) خير نموذج في هذا الباب، بحيث مازالت المؤسسات الدينية والزوايا الصوفية تحتفي به في

(1) انظر: الكتاني، سلوة الأنفاس 1/ 265 . طلعة المشتري 2/ 151-152 نقلا عن الرحلة الثانية لابن عبد السلام الناصري

المناسبات والمواسم والتجمعات الدينية في مختلف البوادي والمدن. وقد وصل الاهتمام به في المغرب إلى مستوى الاهتمام الذي حظيت بها بردة البوصيري التي شغلت الناس شرقا وغربا. فقد غدا الدعاء الناصري على ألسنة العامة والخاصة، يعاد إنتاجه بصور مختلفة، ويتنافس المنشدون وأصحاب الألحان في التغني به وإنشاده في أغلب المناسبات الدينية.

3- الاتجاه المناسباتي:

ليس الشعر دائما حالة وجدانية عفوية،أو انسيابا تلقائيا للانفعالات، أو انفصالا لاواعيا عن الواقع، أو تحليقا بعيدا في سماء الخيال. بل إنه- في كثير من الأحيان- يأتي ترجمة للتلقي اليومي للمثيرات الخارجية وللعوامل الموضوعية التي يكون لها أثرها على نفسية الشاعر، ويكون لها دورها في تحريك نفسه واستفزاز قريحته ودفعها إلى ممارسة طقوسها الإبداعية. والشاعر- عادة- يمتلك حسا مرهفا وإحساسا واعيا بالواقع ومستجداته وظروفه. كما أنه يمتلك علاقات قوية مع محيطه العائلي والاجتماعي والثقافي. ولذلك تأتي أشعاره استجابة لعوامل كثيرة، وخاصة إذا انخرط بشكل إيجابي في واقعه الاجتماعي والثقافي والسياسي.

وقد كان الشاعر الناصري- كغيره من الشعراء- منصتا لنبض المجتمع، متفاعلا مع الحياة، مشاركا الناس في أحزانهم وأفراحهم. يعيش حياته العادية بكل أحوالها وتقلباتها. فجاء شعره ترجمة واصفة لمستويات هذا التفاعل وانعكاسا صادقا لهذه المشاركة. وكانت نصوصه وثيقة نظمية شعرية تجسد مدى التلاحم ومستوى التواصل الحاصل بين المبدع ومستجدات حياته.

وإذا قمنا باستقراء حثيث لنصوص الشعر الناصري، نجد أن كما هائلا من القصائد والمقطعات الشعرية قد نظمت في ظروف ومناسبات خاصة. وخلالها وجد الشاعر نفسه مدعوا إلى توظيف الكلمة الشعرية كقناة فنية للبوح بأسراره الدفينة أو للتعبير عن مواقفه أو لوصف مشاعره. بحيث أصبح الشعر أداة تواصل فعالة وإيجابية يلجأ إليها كلما أراد الانفتاح على مستجدات محيطه وقضايا عصره. وقد كان الشعراء الناصريون يحتفون بهذا النوع من الشعر بحكم علاقاتهم المختلفة مع المجتمع السياسي والثقافي والديني. فكان لصلاتهم وارتباطاتهم دور في تنشيط عملية الإبداع الشعري في بعدها المناسباتي. فالمراسلات والزيارات والأعياد والكوارث والنكسات والمناسبات والرحلات، كل ذلك وغيره، كان باعثا على الإبداع وداعيا إلى الممارسة الشعرية الآنية التي تستجيب لضغط اللحظة، وتعبر عن ذبذبات المشاعر التي رافقتها.

وقد ساهم هذا النوع من الشعر في تنشيط حركة الإبداع الشعري وفي تبادل التجارب بين أدباء الزاوية. كما سجل لحظات مهمة من تاريخ الزاوية ورجالها. فقد كان لشعر المناسبات دور كبير في تلقيح الملكات وفي استفزاز القرائح وتعميق المعرفة والرفع من مستوى التكوين الفني للأديب الناصري. كما كان

له دور كبير في تخصيب الخيال وتهذيب الصور وتحسين مستوى التعبير الشعري. بل إن مثل تلك المناسبات غالبا ما كانت فرصة سانحة للتباري في مجال القول الشعري بين المبدعين وفرسان القريض. وكان إبداعه يكلف صاحبه التفاعل مع الحدث والانخراط مع الأجواء النفسية التي تصاحبه قبل الإقدام على ترجمة مشاعره وانفعالاته شعرا. وعليه فإن هذا النوع من الشعر ليس - كما يذهب البعض- مظهرا لافتعال التجربة وتكلف الإبداع بدون حرارة المعاناة وصدق الانفعالات. بل إن خصوبة ملكة الشعر وبراعة النظم وبداهة الفكر وجمال الأسلوب تختبر درجة عنفوانها في اللحظات الصادمة والأحداث الطارئة دون سبق تحضير ذهني أو تهييء قبلي للمادة الشعرية. وقد برهن الشاعر الناصري على هذا المستوى من التمكن الشعري في الكثير من النصوص الشعرية. فقد كانت بديهته الشعرية يقظة جاهزة لترجمة النبضات بالإيقاعات والأوزان الشعرية. ولذلك كثرت نصوص هذا النوع من الشعر بكثرة المناسبات والسياقات.

فمن شعر المناسبات ما جاء في سياق التهنئة، بحيث نجد الشعراء يتصيدون الفرص ليتواصلوا شعرا مع أقرانهم. فإذا رزق أحدهم بمولود، انهالت عليه التهاني والقوافي، وإذا عاد المسافر منهم من سفرة أو حجة كانت القصائد في استقباله مباركة عودته وسلامته. وإذا شفي أحدهم من مرض توافدت عليه القصائد حامدة مهنئة. ومن نماذج ذلك ما سجله أديب الزاوية أحمد بن موسى الناصري في رده على قصيدة في التهنئة بمولود، وفيها يقول: [الرمل]

هالني الصد فقلبي موجع	مستهام ورشيق برماح
رق عذالي لنوحي ورثوا	وحبيب القلب راض بالنواح
طالما عللت نفسي بالمنى	كل يوم في غدو ورواح
يا سقيم القلب دع ليت عسى	فحروف الكل أدراج الرياح
يا كريم الأصل والفرع ومن	لفظه عذب زلال أقداح
بنت فكر قد أتتني زائرة	ذات حسن ودلال ووشاح
أما والله سباني حسنها	لحظها في القلب رمح وصفاح
ومحياها صباح مسفر	بين ليل حبذا ذات الصباح
وجبين كالضحى طلعته	ورضاب عسل مسك وراح
ثغرها الأشنب وضاح اللمى	فرد عقد جوهر وأقاح
ولها سهم كحيل صائب	قوسه الصدغ سريع في الجراح
وجنتاها جلنار حاشا	خدها الوهاج ورد في انفتاح

عـــبرت بحــــر معـــــان وأتـــت لولــــو الفيروزبـــــادي والــــصحاح

أقبلـــت في حلــــة مــــن رفــــرف تتهـــادى بــــين أزهــــار البطـــاح

طــــرز الحــــسن علــــى وجنتهـــا يـــشي بالــــسعد علــــى الأقــــاح[1]

فهذا النموذج الشعري يكشف عن مستوى متقدم في مجال الإبداع الشعري، ويدل على درجة عالية في جمالية هذا الفن وأدبيته. فالشاعر قد اختار من الألفاظ أعذبها، ووظف من الصور الشعرية أكثرها قدرة على تحقيق الإثارة والإمتاع. وما كانت هذه القصيدة البديعة تصل إلى هذا المستوى من الجودة الأسلوبية والتصويرية لولا أنها جاءت في سياق الرد على تهنئة تلقاها الشاعر من شاعر ناصري آخر، وهي قصيدة لا تقل جمالا عن هذا الرد الشعري المميز، وهي قصيدة للأديب علي بن محمد بن ناصر ومطلعها: [الرمل]

حــــي بالــــسعد علــــى فــــن الأقــــاح طــــير يمــــن بهنـــــاء ونجـــــاح[2]

وفي الموضوع نفسه يبدع الأديب محمد العلمي الحوات قصيدة يهنئ بها أحد أبناء البيت الناصري وهو عبد الله بن محمد بن ناصر، جاء فيها: [البسيط]

أهــــلا بـــــه جاءنـــــا مبـــــارك العمـــــر نجمـــا سـعيدا نـشا مـن هالـة القمـر

بانـــــت ســــــعادته وهــــــا علامتهـــــا تبـــدو علـــى وجهـــه بالبـــشر للبـــشر

أكــــرم بــــساعات أيـــــام أتـــــين بـــــه لقـد محـا صـفوها مـا خـط مـن كـدر

وافــــى علــــى أمــــل والــــنفس ترقبـــه هـــلال رشـــد ويمـــن خـــير منتظـــر

ممكنـــــا في العــــلا تمكــــين ذي شـــرف مبـــشرا بالهنـــا والـــنجح والظفـــر

فلــــيهن والــــده الأســــنى بنــــشأته لم تبـــق طلعتــــه كربــــا ولم تــــذر

وقــــل كمـــــا قـــــال إبــــراهيم ســـيدنا الحمـــــد لله واهــــبي علــــى الكــــبر

أبقــــاه ربـــي وأبقـــى إسماعيـــل ومـــن يأتيــك مــن ولــد مــن بعــده ذكــر

وأنــــت لا زلـــــت في عــــز وفي نعـــــم معظـم القـدر محفوظـا مـن الغـير[3]

---

(1) الروض الزاهر، ص:374.

(2) م نفسه

(3) طلعة المشتري ج2/ 142

وفي التهنئة بعد شفاء من مرض يرسل الأديب محمد العلمي قصيدته إلى الأديب أحمد بن موسى الناصري جاء فيها: [البسيط]

هني ذا الجسم بالإبلال من سقم ... وعوفي البدن المحفوظ من ألم
لك الثواب على ما قاسى من مرض ... وشدة السقم والأوجاع والضرم
فالقلب من كل ذي قلب له مقة ... عليك قد كان في هم وفي نقم
ومذ أفقت أفاق الفضل وانتعشت ... روح الجادة والآداب والكرم(1)

فأجابه أحمد بن موسى معارضا بقوله:

أهلا بها غادة حسناء لابسة ... ثوب المحاسن تحكي البدر في الظلم
زفت إلينا ضحى تزري بشمس ضحى ... تختال في حلل تخطو بلا قدم
أحيت صبابة مشتاق بزورتها ... وأنعشته بلثم ثغرها البسم
وأخرست كل لسن في مقالتها ... هني ذا الجسم بالإبلال من سقم(2)

وفي سياق الاعتذار يشارك الناصريون بقصائد تؤرخ للمناسبة، وتبرز الحيثيات والعوائق والإكراهات، وتسجل المبررات والأعذار. وفيها يسجل الشاعر عبارات الأسف ممزوجة بمشاعر المحبة والتقدير، ومثال ذلك ما نجده في اعتذار الأديب محمد الحوات العلمي للشيخ أحمد الخليفة الذي استدعاه لزيارته أيام مرضه الأخير. لكن عوائق الحياة منعت دون حصول هذه الزيارة، فلما مات الخليفة نظم الشاعر قصيدته معتذرا: [الكامل]

صلى عليك الله يا خير الورى ... ما حن ذو نأي غريب للوطن
حظي إذا خطب الزمان علي شن ... ضيما إغارة جنده والليل جن
يا أحمد بن محمد بن محمد ... يا من له العليا تقاد بلا وسن
قد كنت أيام الحياة دعوتني ... وأبحتني قربا على رغم الزمن

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 97.

(2) م نفسه.

والآن إذ نشط العقال فها أنا ... قد جئت ذا ذنب إليك وذا شجن[1]

ومن المراسلات الشعرية الإخوانية التي جاءت في سياق تبادل عبارات المودة والتقدير بين أدباء البيت الناصري، ما كتبه محمد العلمي الحوات في صدر رسالة للأديب أحمد بن موسى الناصري يعبر فيها عن مودته له وعن التقدير الكبير الذي يكنه لآل بيته. وقد نظم الشاعر هذه القصيدة في سياق خاص عرفته الزاوية، وهو حدث انتخاب شيخ جديد للزاوية من أبناء البيت الناصري. فسجل الشاعر موقفه شعرا وأدلى بصوته كلاما موزونا دالا على اختياره. ومطلعها: [الطويل]

رجوت ابن موسى أن يكون هو القطب ... تدور به الإخوان تتبعه حبا
عنيت أبا العباس لم أعن غيره ... وإن كان كل منهم سيدا ندبا
على أنه الملحوظ للسر في العلا ... تشير له الأيدي بوفق ذوي القربى[2]

وفي سياق بعض الأحداث التي شهدتها الزاوية، كان الشعراء حريصين على تسجيلها وإبداء مواقفهم منها والتعبير عن مشاعرهم إزاء ما يحدث فيها. ومن ذلك ما سجله الأديب محمد المكي بن موسى على لسان المسجد الذي كان الشيخ جعفر الناصري قد أمر بترميمه وتجديده. فجاء استحسانه لهذا الحدث وانبهاره بالبناء في شكل نص شعري بديع، اختار له من العبارات والصور ما يعكس مستوى الجمال العمراني. ومطلعه: [الطويل]

سموت فكانت دون منزلتي الشعرى ... وفقت فكانت دون مرتبتي الزهرا
طلعت نهارا فاختفت من بوارقي ... شموس العلا والبدر لا تذكر البدرا
فقدري فوق الكل يظهر رفعة ... ومجدي مجد لايباع ولا يشرا[3]

ومما يبرز أهمية شعر المناسبات في التجربة الناصرية، أنه غالبا ما يأتي وليد اللحظة، دونما انتظار أو طول تفكير، مما يؤكد على أن الشعر كان يجري على لسان الشعراء بسلاسة وانسياب. والدليل على ذلك ما أورده محمد المكي بن موسى في الكناشة في حديثه عن أخيه أحمد بن موسى: "وله أيضا وقد كنت جالسا

---

(1) الروض الزاهر، ص: 309 ـ 310.
(2) م نفسه، ص: 372 ـ 373.
(3) الدرر المرصعة، ص: 61 ـ 62 ـ الكناشة الناصرية، ص: 104.

معه ذات يوم في داره والناس يدخلون علينا ويسلمون عليه وعلي، فأجيبهم برد السلام وهو ساكت، فأنشدته شطر بيت لي وهو:

إذا سلموا يعنون أنت وإن أنا أجبت...

فكمله وزاد عليه أبياتا نصها والقافية ذات تخيير: [الطويل]

إذا سلموا يعنون أنت وإن أنا أجبت فلا يكفي عليك سلام (جوابي)
فسلم ولا تبخل برد جوابه فمجد الفتى بشر وحسن كلام (خطاب)
تواتر عن خير البرية أحمد عليه صلاة عد قطر غمام (سحاب)
طلاقة وجه المرء مع حسن خلقه دليل على الحسنى ونيل مرام (خير مآب)
كذاك ثلاث من سعادة مخلص سلام وإطعام وهجر منام (جناب) [1]

وهكذا نتأكد من أن الناصريين قد سخروا ملكتهم الشعرية لتسجيل اللحظات والمواقف الطارئة، وتوسلوا بها في كل المناسبات والأحداث المستجدة. ولعل أطرف ما ورد عنهم،أن بعضهم نظم الشعر طالبا الزواج وقاصدا الارتباط الشرعي. فقد تقدم الأديب محمد المكي لخطبة ابنة عمه الشيخ يوسف الناصري بقصيدة بدأها بالمدح ثم ختمها بغرضه الرئيس، فقال متوددا ومجاملا صهره: [الكامل]

إني سألت عن المكارم والندى والفخر والصنع الجميل المرشد
والبر والخلق الحسان وكل ما يفضي بصاحبه لقرب المورد
فوجدت ذلك كله في إمامنا وهزبرنا الفتاك ذي العرف الندي
نجل الأفاضل فخر أولاد ناصر ذو الهمة العلياء فوق الفرقد
ذاك السميدع يوسف بن محمد بدر المكارم في سماء السؤدد
والله أعطاك التي لا فوقها والناس قد شهدوا خلاق المجد
وجمعت أشتات الفضائل كلها وسبقت للعلياء كل القصد
إني قصدتك مادحا متطلبا ما سنه خير النبيين أحمد [2]

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 107.

(2) مخ م ر 1864/د،ص:3، الكناشة الناصرية،ص:264

ومن أهم المناسبات التي كانت تنشط خلايا الإبداع لدى الشاعر الناصري، وتحرك فيه آلية صناعة الشعر، طقوس الزيارة للأولياء ولأضرحة الصلحاء. فقد شكل نظم الشعر إحدى القرابين الضرورية التي يحملها معه كل شاعر عند وقوفه في حضرة الشيوخ والصوفية. وكانت من الوسائل الفنية التي كانت تؤثث مراسيم وطقوس الزيارة، وتضفي عليها خشوعا وتذللا وجلالا. ويحتفظ التراث الناصري بقصائد كثيرة قيلت في هذه الظروف. ويغلب عليها موضوع التوسل والتضرع والاعتراف. وفيها يعبر الشاعرعن حاجاته ويبوح بأسراره ورغباته، لعله يظفر بالقبول والشفاعة والرضا والاستجابة. وقد كان للناصريين نزوع كبير نحو توثيق حدث الزيارة شعرا. وغالبا ما تكون القصائد طويلة لكي تتضمن ما يود الشاعر إفراغه من شحنات نفسية، وما يسعى إلى تحقيقه من رغبات روحية تطهر النفس من أدرانها، وتبعث فيها الأمل في حصول التزكية ونيل المنى وقضاء الحاجات. ولنستمع إلى أحد الشعراء الناصريين المخضرمين وهو يقدم آيات التوسل بين يدي أحد الأولياء الكبار. يقول موسى بن محمد المكي الناصري إثر زيارته للقطب عبد السلام بن مشيش: [الكامل]

لذ بالكرام القادة الأعيان	مهما اعترتك نوائب الحدثان
الزاهدين المخلصين لربهم	أهل الوفا في السر والإعلان
قطب الورى عبد السلام بن المشيش	الزاهد الأتقى العظيم الشان
بحر السماح وناصر الضعفاء	والفقراء سبط المصطفى العدنان
يا ربنا بابن المشيش توسلي	لك يا شديد البطش والسلطان
وبكل حب ينتمي لطريقه	من كل ذي سر وذي إيقان
وبنجل ناصر وابنه وبصنوه	وذويه من أهل ومن خلان[1]

وعلى نفس الوزن والروي يسجل أحد الأتباع المخلصين والملتزمين بالفكر الناصري همساته المفعمة بالأسى والانكسار،يستجير بضريح الولي، ويبث في شعره ما لقيه من عذاب وآلام وهموم. يقول أحمد البرنسي الشفشاوني في توسله بالقطب ابن مشيش: [الكامل]

من للكئيب المستجير العاني	صالت عليه حوادث الأزمان
سدلت عليه ذيولها بفؤاده	ما كان من هم ومن أحزان

(1) الكناشة الناصرية:ص:499

وغـــدا يعاتـــب دهـــره لمـــا قـــضى	بتـــــصرف وتنــــازح الأوطـــــان
عجــب لــه عتــب الزمـــان ومــا درى	أن الإلـــــه مـــــصرف الأكـــــوان
عـــــذر لـــــه فهمومـــــه وديونـــــه	أنـــسته حكـــم المالـــك الـــديان
يــا رب أبــدل عــسره يــسرا فقــد	ضـــاقت عليـــه مناكـــب العمـــران
فلأنـت ذو الفـضل العظـيم وخـير مـن	يرجـــى ويـــسأل في علـــو الـــشان
فامـــدد عبيـــدك قـــد أتـــى مستـــشفعا	بـــضريح غـــوث زاهـــد ريـــان
عبــد الــسلام الماجــد الأسمــى ومــن	هـــو في العطـــاء مؤســـس الأركـــان
فـــيجير مطـــرودا ويكـــشف غمـــة	ويقـــود ذا أمـــل لنيـــل أمـــان
فـــامنح بـــه الآمـــال مـــن ديـــن ومـــن	دنيـــا وعلـــم نـــافع رحمـــان
وارزق بـــه الـــرزق المديـــد وكـــن لـــه	في عونـــه وأجـــره ممـــا يعـــاني[1]

ولا تخفى، على من تأمل هذه الأبيات، تلك المهارة التي كان عليها شعراء البيت الناصري، وتلك القدرة على صياغة الشعر وقرضه في كل مناسبة طارئة. فالكلمة الشعرية كانت طيعة تصاحبهم في مجالسهم وخلواتهم، وترافقهم في حلهم وترحالهم، وتراودهم في طقوسهم وصلواتهم. كان الشاعر يستعين بها لتأريخ الأحداث، كما كان يلجأ إليها لبث هموم الذات والبوح بأسرارها ومعاناتها.

وهكذا نستنتج أن شعر المناسبات في التجربة الناصرية قد جمع بين الكم والنوع. وقد جاء في بعض نماذجه على درجة عالية من الصياغة الأسلوبية واختيار اللفظ والعبارة، وكان من الكثرة ما يجعله يغطي أغلب المناسبات ويجسد العلاقات المتينة القائمة بين أدباء البيت الناصري ومجتمعهم. وإذا كان هناك من يتهم الشعر المناسباتي بالعقم الفني وبافتعال التجربة والبعد عن روح الشعر، فإن ما صدر عن الشعراء الناصريين كاف للرد على مثل هذا الاتهام. فالأحكام الجاهزة التي رافقت الشعر المناسباتي في تاريخ الأدب المغربي، ونزعت عنه أدبيته، وألبسته أردية التملق والتكسب والتصنع لا يمكن أن يؤخذ بها دائما، ولا يجوز اعتمادها أو التسلح بها في مواجهة كل شعر تفاعلت فيه ذات الشاعر مع الأحداث. لأن هذه الظاهرة أصيلة في الشعر العربي منذ بداياته الأولى. فلم يكن الشاعر سابحا في عوالم مفارقة لواقعه،ولم يكن شعره معاديا لمجتمعه، ناكرا لقيمه أو معرضا عن قضاياه ومستجداته. ولهذا فإن الاتجاه المناسباتي في الشعر الناصري لم يكن إلا واجهة تعكس التفاعل الحاصل بين الذات والمحيط، وترسم خريطة التجاذب بين البعد الفني والبعد التوثيقي في القصيدة الناصرية.

---

(1) الروض الزاهر،ص:317-318

تلك هي أهم الاتجاهات التي دار الشعر الناصري في مداراتها. وتلك هي الدوافع والمثيرات التي حركت وجدان الشعراء ودفعتهم إلى الإبداع.ومن خلال ذلك نستطيع أن نستخلص بأن هذا الشعر دار في ثلاثة مدارات رئيسية وهي:

- المدار الديني الصوفي، وهو كل شعر مرتبط بالزاوية وشيوخها وطقوسها الروحية.وقد كان دافع الانتماء الناصري أهم محرك له وأكبر محرض عليه.
- المدار التعليمي، وهو كل شعر مرتبط بالحياة الثقافية والتعليمية. وقد كان الواقع التعليمي آنذاك يفرضه ويدعو إليه لحاجة الناس إلى تبين المسائل العلمية والدينية.
- المدار الاجتماعي وهو الشعر المرتبط بالمناسبات وبالعلاقات الخاصة. وقد كان ضرورة نفسية وواقعية بحكم ارتباط الشاعر الناصري بواقعه وبمحيطه الاجتماعي والثقافي.

الباب الثاني

البنية المضمونية للشعر الناصري

الفصل الأول

مدارات صوفية

الفصل الأول

مدارات صوفية

مهاد

إن الحديث عن مضامين الشعر الناصري وبناه الموضاعاتية، لا يمكن أن يتم إلا باستحضار السياق الثقافي العام الذي احتضن هذه التجربة وأطرها وحدد قسماتها العامة، وكذلك باستحضار خصوصية شعر الفقهاء الذي نشأ في أحضان الزوايا الصوفية. فكل تجربة شعرية وكل عمل إبداعي تتدخل في تشكيل معماره الفني وعمقه الدلالي عوامل كثيرة ذاتية وموضوعية. ولذلك يجب ألا نندفع في قراءة هذه التجربة الشعرية بخلفية مسبقة، وألا نحاكمها برؤية نقدية صارمة تعتمد معايير فنية وتنطلق من مقاييس شعرية جاهزة. فخصوصية كل تجربة تتطلب اتزانا في المعالجة وتأنيا في القراءة النقدية، فالشعر الذي ظهر في بيئة صوفية لها منطلقاتها ومعاييرها سيختلف، حتما، عن كل شعر نشأ في بيئة أخرى مختلفة. وهذا الاختلاف ستتجلى ملامحه في المحتوى وفي الخطاب الشعري معا، بحيث تجد لكل نوع من هذه التجارب خصوصيته الإبداعية. فإذا كانت البيئة دينية صوفية، فإن خطابها يوجه الحياة العامة، ويحدد اتجاهاتها، ويتدخل في رسم معالم الحياة الثقافية، ويفرض منطقه على كل محاولة إبداعية. وهكذا يكون الشعر الذي أبدعه الفقهاء وأتباع الزوايا منسجما مع السياق الثقافي العام. ولذلك لا يمكن أن نطالب مثل هذا الشعر بأن يتنكر لجذوره الثقافية أو لبواعثه النفسية والاجتماعية، كما لا يمكن أن نطالب الشاعر بالتمرد على الخطاب الأخلاقي والديني الذي ينتمي إليه. وعلى هذا الأساس يكون على القراءة النقدية أن تنطلق من رؤية واعية بخصوصية التجربة وسياقها الثقافي والتاريخي، كما ينبغي أن نقرأ هذه التجربة الشعرية باستحضار كل العناصر المتدخلة في صياغتها وتشكيلها بدون أن ننجرف مع تيار المقارنة وبدون أن نستدرج مع منطق الإسقاط. لأن التورط في عملية المقارنة، يجعلنا نستحضر تجارب شعرية لكبار الشعراء العرب من المشارقة والأندلسيين، وهذا سيفضي بنا، حتما، إلى رفض الشعر الذي أنتجه علماء الزوايا وأتباعها وإلى ازدراء جزء كبير منه على نحو ما سقطت فيه كثير من الأحكام النقدية المتسرعة. ولذلك نؤكد على ضرورة استحضار (مفهوم الشعر) كما عبر عنه المغاربة وكما اقتنعوا به، لأنه بدون هذا الإجراء لا يمكن لأي قارئ أن يدرك طبيعة الشعر الذي نحن بصدده، ولا أن يفهم مضامينه وظواهره، ولا أن يستوعب خصوصيته وتميزه.

فإذا كان السياق التاريخي والثقافي العام قد فرض النفس الخطابي على أسلوب النص الشعري ولغته، فإن هذا السياق قد كان له دور كبير في توجيه الشعراء نحو بعض المضامين بعينها، وفي بروز بعض الظواهر دون غيرها. فالشعر الناصري كان ملازما للزاوية وأنشطتها وحركة رجالها، كما كان معايشا لكل

الأحداث التي أثرت فيها. ولهذا توزعت المضامين الشعرية بين مضامين رئيسية، كان الذوق الصوفي والفقهي الطرقي يعتبرها مدار القول ومحور الكتابة والتأليف. ومضامين ثانوية، جاءت كمتنفس للشعراء، وكمجال لتكسير رتابة الالتزام بالخطاب الديني، وكوسيلة للانعتاق من صرامة التفكير النمطي والعقلية الدينية الأحادية التوجه. فكان للشاعر لحظات يخلو فيها بنفسه أو بأقرانه، فتأتي أشعاره حاملة لمضامين جديدة، تعبر عن تحرره وعن قدرته على طرق مختلف المواضيع. وهذه الالتفاتات تعتبر شهادة دالة على اتساع أفق الشعراء الناصريين وعلى خصوبة الملكة الشعرية عندهم، كما تدل على أن الالتزام بالخطاب الديني وبمضامينه وقضاياه، لم يكن إلا من باب احترام الشعراء للذوق العام، ومن باب مسايرتهم للتوجه الفني الذي يرتضيه المجتمع الصوفي ويتقبله.

إن شعر الناصريين صورة معبرة عن واقع الحياة في الزاوية وعن طقوسها وتقاليدها. ولذلك جاءت المضامين الشعرية منسجمة مع أولويات هذه المؤسسة ومع خطابها الأيديولوجي. فالمضمون الصوفي شكل أهم مرتكز من مرتكزات القصيدة الناصرية بحكم انخراط الشعراء في المشروع الديني الصوفي للزاوية، وبحكم احترامهم لمرجعيتهم الدينية ولثقافتهم الأصيلة والمحافظة التي فرضتها البيئة الصوفية والعقلية التقليدية في تلك الفترة. ولهذا كان المضمون الديني أمرا بديهيا وحتميا في التجارب الشعرية الناصرية.

والمستقرئ للشعر المغربي، في العصور المتأخرة، يلاحظ غلبة المضامين الدينية على الممارسات الشعرية، لأنها كانت تحمل القيم الروحية والدينية التي تشبع بها المجتمع بصفة عامة، والمجتمع الثقافي على وجه الخصوص. لأن الشعر كان وسيلة لحمل رسالة الإصلاح الاجتماعي والخلقي، وأداة لتمرير القناعات الفكرية والخطابات الدينية، كما كان آلية للتعبير عن تطلعات الإنسان الذي قهره الظلم السياسي، وحاصرته النكبات الاجتماعية والكوارث الطبيعية.

لقد شكل الخطاب الصوفي ظاهرة اجتماعية وثقافية تعبر عن مدى فشل المشاريع السياسية في إقرار الشعور بالطمأنينة في أعماق الإنسان المغربي الذي فقد الإحساس بالاستقرار النفسي والاجتماعي. فلم يجد سوى الخطاب الديني كمتنفس وكمخلص له من حالة التردي التي كان عليها واقعه. كان الخطاب الديني يجعل المرء يتطلع إلى الخلاص وإلى النجاة، ويتعلق بالآتي الذي تبشر به التعاليم الدينية. كما تجعله يحن إلى الماضي الذي يمثل النموذج، لما تحقق فيه من عدل وأمن واستقرار. ولذلك عبر الشعراء عن هذا الحنين باستحضار الفترة النبوية بكل ما تحمله من قدسية ومثالية، وباستدعاء الرموز الدينية ممثلة في شخصية النبي (ص) والصحابة والأولياء والصالحين. أضف إلى ذلك الحنين إلى أرض النبوة ومهد الرسالة وموطن القداسة وبلاد النموذج المطلق.

عاش الناصريون هذه الحالة النفسية، وتشربوا هذه الرؤية الحالمة بالخلاص والمتطلعة إلى المقدس والرافضة لكل أشكال التردي والسقوط والانحراف. عاشوا هذه الحالة وعبروا عنها في كتاباتهم وأشعارهم

التي عكست مستوى وعيهم بواقعهم، كما عبرت عن التمزق النفسي والصراع الداخلي الذي كان يعانيه الإنسان في تلك الفترة. وهكذا جاء الخطاب الصوفي مجسدا في مجموعة من المضامين الشعرية كشعر التوسل بأصنافه، وهي التوسل بالله والتوسل بالرسول والتوسل بالأولياء، هذا بالإضافة إلى المديح بأنواعه المختلفة وهي المديح النبوي، والمديح الصوفي،أضف إلى ذلك شعر الزهد والابتهالات والحجازيات. وهذه المضامين الشعرية لم تكن ظاهرة خاصة بالشعر الناصري، وإنما كانت ظاهرة عامة ميزت الشعر المغربي في العصور المتأخرة.

1- مدار التوسل:

لقد جاءت القصيدة الصوفية الناصرية كحاجة اجتماعية ونفسية قبل أن تكون حاجة فنية. جاءت للتعبير عن الضمير الجمعي، وعن درجات الاحتقان والتمزق النفسي في كيان الفرد والجماعة. وبذلك كانت هذه القصيدة تختزل صوت المجتمع وتحمل هموم الناس وتعبر عن كل الحالات التي حاصرت الإنسان وسحقته، كالغربة والضياع والحرمان والظلم. فكانت بلسما ودواء لمعالجة الجروح العميقة والكدمات القوية التي خلفتها النزاعات السياسية والانحرفات الدينية والأخلاقية والكوارث الاجتماعية والطبيعية. كانت القصيدة الناصرية، كغيرها من القصائد الصوفية المنتمية للعصور المتأخرة، مستودعا للغليان النفسي والاجتماعي، تنبعث منها الآهات والصرخات والابتهالات والتضرعات. فكانت تستوعب أكثر من صوت، وتحقق أكثر من هدف، يختلط فيها صوت الكئيب المحروم، بصوت العائد التائب، وبصوت الغريق المستنجد، وبصوت العابد الزاهد. وقد عكست، بهذه الأصوات المتعددة، صورة الواقع كما عاشه أهل الزاوية، وعكست كذلك رؤية الفرد للعالم المحيط به، وكشفت مستوى وعيه بتناقضاته واختلالاته، وعبرت عن طموحاته وتطلعاته وعن مواقفه وانتقاداته.

كانت الزاوية الناصرية أكثر من فضاء للتربية والعبادة والتعلم، كانت مصحة نفسية، تقدم العلاج الروحي لروادها وقاصديها. كانت مكانا للتطهير النفسي وللتعويض من الحرمان المادي والعاطفي، كما كانت ملاذا لكل خائف وتائه ومقهور. وكان الشعر الناصري ينقل هذه الذبذبات، ويكشف نبض الواقع، ويصور الأجواء النفسية التي تغمر المكان وزواره.

وفي هذا السياق كان لابد أن يظهر شعر التوسل كوعاء لهذه المشاعر، وكآلية لإيصال تلك الأصوات والتعبير عن تلك المعاناة القاسية. كان لابد من وجود قناة للتواصل مع الكون، قناة يتم فيها إفراغ الشحنات العاطفية والمعاناة النفسية، ومن ثم إرسالها إلى أسماع الفضاء، لعل الاستجابة تسرع،ولعل الخلاص يتحقق.

يثير شعر التوسل نقاشا نقديا مهما، لأنه يفرض على الباحث بيان موقفه منه قبل دراسته. ويدعوه إلى تصنيفه وتحديد موقعه ضمن الفنون الإبداعية قبل الإقدام على تحليل مكوناته وعناصره. ومما لاشك فيه أن

جوهر النقاش حول هذا النوع من الشعر يعود بالأساس إلى ما يتميز به من سطحية ونزعة خطابية وأسلوب تقريري مباشر، وبسبب لغته البسيطة التي لا جمال فيها ولا رواء، بحيث لا يربطه بفن الشعر سوى الوزن والإيقاع. وبالتالي يصبح نظما أكثر مما هو شعر. ومما يدعم هذا الموقف أن غالبية النماذج التوسلية تتسم بالارتجال والاجترار. تتكرر فيها التجربة والصياغة، فتأتي المعاني متشابهة، وتأتي الصياغات مستنسخة يتوارثها الشعراء جيلا عن جيل. فلا تكاد تجد في تجربة شعرية منها خصوصية أو تميزا. فهي في الغالب تتشابه في كل الجوانب المضمونية والفنية.

والحقيقة أن شعر التوسل هو عنوان لثقافة معينة أكثر مما هو إبراز لمهارة شاعر أو إبداع فنان. ففيه يأتي الشكل خادما للمضمون الفكري وللمعاني التي يقصدها الشعراء قصدا. فهو يعكس نوع الذهنية السائدة والمتحكمة في مقاليد الحياة الاجتماعية والثقافية، كما يعكس قيم المجتمع ومبادئه. وهو، من ناحية أخرى، يدل على تطلعات الإنسان وآفاق انتظاراته، خاصة إذا علمنا بأن هذا الشعر قد نشط في البيئات الصوفية وفي المناسبات الدينية وفي اللحظات الحرجة التي يمر بها الفرد والمجتمع بسبب الهزات الاجتماعية والسياسية والكوارث الطبيعية. إنه الشعر المواكب لإحباطات الإنسان وإخفاقاته المتتالية، هو شعر الشكوى والاستنجاد والهروب من جحيم الحياة ونار المعاناة. شعر يصور صراع الإنسان مع الموت وفشله في الحياة[1].

إن شعر التوسل عند الناصريين إفراز لثقافتهم الصوفية من ناحية، وانعكاس للأجواء السياسية والاجتماعية التي رافقت مسيرة الزاوية الناصرية خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. ولذلك كثر هذا النوع من الشعر في تجاربهم الشعرية مقارنة مع باقي أنواع الشعر[2]. وهو ما يدل على أن الطبقة المثقفة التابعة للزاوية الناصرية اتخذت من شعر التوسل آلية للتعبير عن الرفض والمعارضة، لما كانت تعيشه البلاد من صراعات ومذابح؛ بسبب التكالب على السلطة، أو الرغبة في فرض البيعة بلغة الحديد والنار. ولهذا كان شعر التوسل الناصري يعبر عن معاناة فردية خاصة، وعن معاناة جماعية. فهو لسان حال الشاعر ومجتمعه في الآن نفسه. فالشعور الفردي في التعبير عن محنة الذات إنما هو اختزال واختصار لمآسي الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر.

وبذلك يكون شعر التوسل خلاصة التفاعل الكبير الذي حصل بين بنيات المجتمع، البنية الفوقية، ممثلة في الثقافة الصوفية المؤمنة بقداسة الرجال وولايتهم وكراماتهم وقدراتهم الخارقة على التأثير في الحياة، والبنية التحتية ممثلة في الواقع الموضوعي وإشكالاته الاجتماعية وتحولاته السياسية وانعكاساتها الثقافية. كل

(1) عبد السلام شقور: شعر المتصوفة المغاربة في عصر بني مرين، ص: 67، مجلة دعوة الحق عدد 300، السنة 34 ربيع 1 / 2 – 1414 ـ شتنبر ـ أكتوبر 1993.

(2) في تجربة اليوسي، نجد المدائح النبوية لا تتجاوز ثلاث قصائد في حين تتجاوز توسلاته مائة قصيدة.

ذلك ساهم في نشأة هذا الشعر وفي تفرعه وانتشاره وتناسله، بحيث أصبح ظاهرة اجتماعية وثقافية في المجتمع المغربي في العصور المتأخرة.

والمطلع على تاريخ المغرب، سواء في بداية تأسيس الدولة العلوية أو بعد وفاة المولى إسماعيل، يلاحظ أن البلاد كانت تعيش أزمة حقيقية نتيجة للمشاكل السياسية والاجتماعية والكوارث الطبيعية، وهو ما كان له انعكاس طبيعي على نفسيات الناس عامة وعلى النخبة خاصة. وقد تجسد ذلك اجتماعيا - في انتشار الأضرحة والكرامات والأولياء، وتجسد ثقافيا في ذيوع الأحزاب والأذكار والتوسلات التي شابها الكثير من الانحرافات العقدية والتصورية، خصوصا فيما يتعلق بقدرة الأولياء على قضاء الحوائج ودفع الملمات وتحقيق الوساطة بين العبد وربه.

ولاشك في أن هذه الطقوس التوسلية كانت في ثقافة العصر أمرا محمودا وغرضا شريفا، ولم يكن المجتمع الثقافي يستنكر أو يندد بما يصدر عن الصوفية من شطحات توسلية، ومن تصورات غريبة تؤمن بالكرامات والخوارق. لأن المجتمع كله كان نمطيا في تفكيره، أضف إلى ذلك أن الدعاء بالشعر والتضرع بالكلام الموزون كان قد استقر في نفوس الناس بكونه يتميز عما سواه بسرعة الاستجابة، وبأن له أثرا فعالا في تفريج الكربات ونيل الرغبات[1].

كانت التوسلات الناصرية شهادات ناطقة وشفافة تصور المستوى الفكري والعقلي للشاعر الناصري، كما كانت اعترافات شخصية بالتقصير والغفلة والتيه، إضافة إلى أنها كانت سجلا مهما يتضمن شحنات عاطفية ومشاعر نفسية يغلب عليها الشعور بالإحباط واليأس والإحساس بالضياع. وقد جاءت هذه النصوص مفعمة بنبرات الضعف والانكسار، ومشحونة بعبارات الندم والحسرة والرغبة في التطهير والخوف من العقاب الفردي والجماعي، ومن الحساب الدنيوي والأخروي. ولذلك كان الشعراء الناصريون في بعض توسلاتهم يعمدون إلى خطاب الاعتراف رغبة في التخلص من عقدة الذنب ومن عذاب الروح وتأنيب الضمير. فتجد الشاعر ضارعا منكسرا متذللا متوسلا إلى الله باكيا شاكيا. في كلماته ذبذبات الخوف وحشرجة البكاء وزفرات الأسى. وهذا ما نلمسه في اعترافات الشاعر أحمد بن موسى الناصري حيث يقول: [الوافر]

إلاهي قد برزتك بالمعاصي	ولا استحياء مني في انتقاصي
أتوب ولا أدوم ولا أبالي	بنقض العهد شوقا لاقتناصي
بحلمك يا كريم ارحم سؤلي	وكفر ما جنيت فإن عاصي
ونور حشاشتي من كل شوب	من أسر الهوى أحسن خلاصي

(1) أحمد العراقي: الشعر بالمغرب زمان العلويين، عهد محمد الثالث وابنه سليمان، ص: 327 ـ 328، أطروحة مرقونة،كلية الآداب،فاس، سنة 1991ـ1992.

ولا تشمت بي الأعداء ربي — وكن لي يوم يؤخذ بالنواصي
وثبتني لدى سكرات موت — على الحسنى ولا تجعلني قاصي
وشفع بي أحمد يوم عرضي — عليك فقد برزتك بالمعاصي[(1)]

وغير خفي ما في هذه الاعترافات من مشاعر الندم والحسرة والرغبة في تكفير الذنب وفي الانفلات من أسر الهوى والنجاة من العقاب. وقد ساهم المعجم الديني والتناصات القرآنية والحديثية في تكثيف روحانية هذه الأبيات، وفي تضخيم وقعها وأثرها على النفس.

وقد كان الشاعر الناصري، إذا أراد أن يتوجه إلى ربه بالضراعة والتوسل والابتهال، يبدأ بمعاتبة النفس وتقريعها وتوبيخها، لأن الطريق إلى التوبة يبدأ بالمحاسبة الذاتية والمجاهدة النفسية والعزم على الإقلاع وحبس النفس عن غيها وتمردها. وفي ذلك يقول أحمد بن موسى [الكامل]

نفسي الدنية فعلها أرداها — لم ترعو عن غيها لمداها
لم تحتفل، يا ويحها، في صنيعها — بوجود منشئها من سواها
ترضي العين بلبس كل دميمة — إن الذي ترضي لقد أشقاها
وعن المعاصي والمساوي لم تحد — فإلى متى الإعراض عن مولاها[(2)]

وعلى إيقاع الاعتراف بالخطيئة، وبنبرات اللوم والعتاب للنفس نجد الشاعر نفسه، مرة أخرى، يرغب في تحقيق التطهير وولوج حمام التوبة، قائلا في إحدى توسلاته: [الوافر]

عبيدك قد تلوث بالمعاصي — مسيء الفعل ذو جرم عظيم
متى يدعوه داعي الرشد يوما — يحيد عن الصراط المستقيم
ولوع بالمغاني والمثاني — وضرب العود والصوت الرخيم
طروب بالخرائد كاللآلي — ذوات الحسن والثغر البسيم
وقد ملكت أزمته الملاهي — فأصبح موثق القلب السقيم
وقد جمحت به الأهوال حتى — أحال سناه بالليل البهيم

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 109.
(2) م. نفسه، ص: 107.

وضـــــيع عمـــــره في ترهـــــات	وفي مرضـــــاة إبلـــــيس اللئـــــيم
ولـــــيس لـــــه اهتمـــــام بالمعـــــاني	ســـوى الفحـــشاء والفعـــل الـــذميم
فويحـــك يـــا ابـــن موســـى لـــذ بقطـــب	ولـــــي الله ذي الـــــسر الفخـــــيم[1]

فهذه الأبيات كلها قد جعلها الشاعر مقدمة لتوسله، لأنه اقتنع بأن بوابة التوسل هي اللـوم وعتـاب النفس والاعتراف بالذنب. وفي البيت الأخير نلاحظ أنه انتقل إلى غرضه موظفا تقنية حسن التخلص، ومعلنا عن بداية سياق التوسل، وفيه يغير الشاعر معجمه وخطابه، ويصطنع لغة جديدة تنهل من ثقافته الصوفية ومن بيئته الاجتماعية التي تؤمن بالأولياء وبقدرتهم الخارقة:

أبـــا حـــسن أتيتـــك مـــستجيرا	بحبلـــك صـــافي الـــود الـــصميم
فأنـــت لكـــل معـــضلة شـــفاء	وأنـــت الـــركن للعبـــد المـــضيم
وأنـــت وســـيلتي العظمـــى إذا مـــا	دجـــى خطـــب لـــذي الفـــضل الجـــسيم
غريـــب الـــدار محتقـــر ذليـــل	ببابـــك يـــشتكي حـــدث الـــدهيم
أنلـــه مرامـــه وأجـــزل قـــراه	بمطلبـــه كفايـــة كـــل هـــيم
بـــك استـــصرخت واســـتنجدت فانـــصر	ضـــعيف الحـــال في مرعـــى وخـــيم[2]

في هذه الوحدة الشعرية يحضر المعجم التوسلي بكثافة ليضخم الشعور بالتقصير، وليساهم في تحقيق التأثير، (مستجير وسيلتي ببابك استصرخت استنجدت...).

وفي خاتمة القصيدة ينهي الشاعر توسله بالتوجه إلى الله ضارعا، مبتهلا، داعيا، آملا، وفي اعتقاده بأنه قد اتبع المسطرة والإجراءات الضرورية التي بها تتحقق الرغبات. فلم يبـق أمامـه سـوى الفـصل الأخـير مـن طقوس التوسل. ولذلك تجده يسرد بعض صفات الله تعالى وأسمائه، كالرحمة والعفو واللطف والستر والكرم، وكأنه يتودد إلى خالقه بهذه الصفات لعله يحظى بالقبول. وهكذا تنتهي القصيدة في جو من الضراعة والابتهال والخشوع: [الوافر]

أنـــا العاصـــي فـــوزري لـــيس يحـــصى	ولكـــن أرتجـــي رحمـــى الـــرحيم

---

(1) م. نفسه، ص: 105.

(2) م. نفسه، ص: 106.

لقـــد وجهـــت وجهـــي في طلابـــي بلـــوغ القـــصد للـــرب الكـــريم
لطيفـــا بالبرايـــا الطـــف بحـــالي وثبـــت مقـــولي وادحـــض رجـــيم
وفـــك وثـــاقي مـــن أســـر المعاصـــي وجـــد بـــالعفو والـــستر العمـــيم
وفهمـــني كتابـــك وأهـــد قلـــبي وصـــدري اشـــرحه للعلـــم الحكـــيم
خـــذ بيـــدي إذا مـــا النـــاس ضـــجوا غـــداة العـــرض مـــن حـــر الجحـــيم[1]

وهكذا نلاحظ أن القصيدة قد تشكلت من ثلاث طبقات أساسية في بنائها الموضاعاتي. تبدأ بالاعتراف، ثم تمر إلى طبقة التوسل بالأولياء، وأخيرا تنتهي بطبقة الضراعة والابتهال. وبين طبقة وأخرى كان الشاعر حريصا على استخدام حسن التخلص لتحقيق الانتقال السلس والهادئ بين مستويات النص. كما تجب الإشارة إلى اعتماد النص على المرجعية الدينية والصوفية، وهو ما جعله يتحول إلى شبه تراتيل في محراب الزهاد والناسكين العائدين إلى ربهم بعد حياة صاخبة مليئة بالآثام والذنوب والعصيان.

لقد كان الشاعر منسجما مع ذاته ومرجعياته الفكرية التي تؤمن بالوسائط البشرية في علاقة العبد بربه. فالبيئة الصوفية كرست صورة الولي في المخيلة الشعبية، وأعطته صلاحيات كثيرة جعلت الناس يدرجونه ضمن المقدس، ويصوغون الحكايات والروايات والسير الكرامية التي تؤمن بالخوارق، وعملت على بثها في صفوف الخاصة والعامة. وقد كان الشعراء طرفا أساسيا في ترويج هذه الصورة ونشرها في المجتمع، وفي دفع الناس إلى اعتقادها والإيمان بها. كما ساهمت مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية في تضخيم هذا الوسيط. فثقافة الولاية والصلاح كانت هي ثقافة المجتمع بأسره، خصوصا خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وهي الفترة الزمنية التي شهدت حضورا قويا ومؤثرا للشيوخ والأولياء في البيئة المغربية. وقد كان الشعر أمينا في نقل الواقع الثقافي والفكري والاجتماعي كما هو. ولهذا كثرت ظاهرة التوسل بالأولياء في الشعر المغربي المنتمي لهذه الفترة. والمستقرئ لكتب التراجم والمناقب ودواوين الشعراء وكتب الرحلات والمجاميع والكناشات، يجد مادة شعرية توسلية ضخمة تعد علامة على العصر وعلى ذهنية أهله.

ومما يجب الإشارة إليه في هذا السياق أن التوسل بالولي يقترن في الغالب بالتوسل بالنبي، وكأن الصوفية قد وضعوا الأولياء في مراتب الأنبياء، ونظروا إليهم بخلفية التقديس. فالوظائف التي يمكن أن يؤديها الولي هي نفسها الوظائف التي خص بها النبي. ولذلك تجدهم يسقطون بعض الأوصاف النبوية على الأولياء، بل إنهم يذهبون إلى أبعد من هذا الحد،إذ يسقطون على الولي بعضا من صفات الله تعالى، وفي ذلك ما فيه

---

[1] الكناشة الناصرية: ص: 106.

من الغلو الديني والانحراف العقدي الذي استنكره أصحاب العقيدة السلفية فيما بعد. ويكفي أن نتابع أبياتا من قصيدة الأديب محمد المكي بن ناصر لنتبين حجم هذه الإسقاطات: [الطويل]

أيا من يريد الفوز والقرب والمنى ... ونيل رضا رب عظيم المواهب
ويا من يريد النصر من بعد ذلة ... وقهر البغاة المعتدين العقارب
ومن ضاق حال الرزق عنه ولم يجد ... معينا، وسدت عنه كل المطالب
توسل إلى الرحمان في كل حاجة ... بخير نبي من لؤى بن غالب
عليه صلاة الله ما انسجم الحيا ... وما هبت الأرواح من كل جانب
وبالسادة الأعلام من صار صيتهم ... لدى غربنا والشرق سير الكواكب
أسود حماة الحي حلوا بروضة ... منار هدى غوث الورى في النوائب
أبو جعفر نجل الحسين إمامنا ... مفرج كرب المستغيث المراقب
وشيخ الورى في العلم والسر والتقى ... محمد بن ناصر ذي المناقب
كذا نجله شيخ الأنام وقطبهم ... مغيثي أبو العباس فخر المغارب[1]

وبعد ذكره للأعلام والأولياء الذين تضمهم روضة الأشياخ بالزاوية ينطلق لسانه توسلا واستغاثة واستنجادا:

توسل إلى الرحمان في كل شدة ... بجاههم تحظ بنيل الرغائب
وقل إن دجا خطب ونابت كريهة ... وأظلمت الأرجاء من كل جانب
ألا يا أبا العباس من آل ناصر ... أغثني وصني من عدو ومحارب
ألا فامنحوا من جاء يرجو نوالكم ... برشد وشرب من رحيق المشارب
وجودوا بتوفيق وجذب عناية ... على نجل موسى ذي الخنا والمعايب
ومنوا على العبد الفقير محمد ... محبكم حقا بدفع المصائب[2]

---

(1) الخليفتي: الدرة الجليلة، ص: 174. طلعة المشتري 2 / 151.

(2) م. نفسه.

لقد ربط الشاعر، في هذه القصيدة التوسلية، تحقيق الرغبات والحاجات والغايات؛ (الفوز والقرب والرضا والنصر والرزق والفرج...) بالوسائط البشرية. وهي رموز صوفية عملت هذه القصيدة على بعثها بذكر أفضالها وصلاحها، لتبقى مؤثرة في حياة الناس حتى بعد موتها. وقد ساد الاعتقاد الراسخ بهذه المسألة حتى عند علماء العصر. فهذا اليوسي يؤكد على أن ثلاثة من صلحاء المغرب قد جرب عندهم قضاء الحاجات الشيخ عبد السلام بن مشيش والشيخ أبو يعزى يلنور، والشيخ أبو سلهام... وهذا بحسب ما اشتهر وانتشر، وإلا فالانتفاع واقع بأولياء الله كثير في كل أرض... وقد شاهدت المولى إدريس بن إدريس رضي الله عنه أيام مقامي بمدينة فاس ترياقا في كل ما أنزل به من حاجة[1].

إن شعراء التوسل لا يميزون بين الأحياء والأموات من الصلحاء والأولياء، وبذلك نجد أن الكثير من هذه الأشعار قد قيل في سياق زيارة الأضرحة. ففي حضرة هؤلاء الرموز تهيم النفس وتحلق الأخيلة وتنطلق الألسنة بكل عبارات التقديس والهيام، مما يشكل حافزا على الإبداع الأدبي في شكل قصائد ومنظومات تعزز الاعتقاد بقدسية الولي في ذهن المتلقي.

لقد كانت طقوس زيارة الأضرحة تقليدا صوفيا، شجعت عليه الزاوية وسنه الشيوخ لأتباعهم بشكل فردي أو جماعي، لاعتقاد الصوفية في بركة الولي وقدراته الخارقة، وذلك بعد أن عمل شيوخ الزاوية على تأويل بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي أشارت إلى مسألة الولي ومكانته[2]. ولذلك نجد شعراء الزاوية يؤرخون لهذه الزيارات في قصائدهم التوسلية التي تطفح بمشاعر المحبة والهيام والاعتقاد الراسخ في بركة الولي. فهذا الأديب موسى الناصري يعبر عن تقديسه المطلق للولي الصالح عبد السلام بن مشيش إثر زيارته لضريحه. وقد استقر في وعيه ولا وعيه أن هذا الولي يمثل المقدس، وأن زيارته جالبة للبركة والنعم ومحقق للخلاص الدنيوي والأخروي. بل استقر في ذهنه أن هذا الولي حارس بباب الحضرة الإلهية. [الوافر]

فاسجدوا طرا لبدر قد سما	لاح في الأعلام من حيث المرام
حضرة الحق تولى بابها	شمس أقطاب الورى عبد السلام
رب رب لا تخيب لي رجا	اغتنم زورته في كل عام
وإذا ما استقبلتني نكبة	قلت يا للقطب عبد السلام[3]

---

(1) المحاضرات، ص: 75.

(2) كقوله تعالى: (ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون)، سورة يونس الآية 62- وكما جاء في الحديث القدسي: (من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب...) صحيح البخاري رقم الحديث 6021

(3) الروض الزاهر، ص: 366.

نستنتج، بعد هذا الاستقراء الواصف، أن ظهور القصيدة الصوفية عند الناصريين يرجع بالأساس إلى طبيعة الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر الناصري، وإلى ونوعية التكوين الذي تشكلت به شخصيته الشعرية. فالشعر الديني - بما يحمله من قيم وتصورات، وبما يتميز به من خصائص فنية- ينسجم كل الانسجام مع ميولات الشعراء وحياتهم الخاصة ومعبر عن رؤيتهم إلى العالم. كما أن إقبالهم المكثف على الشعر الديني جاء ليعبر عن خصوصية ثقافية ميزت العصور المتأخرة في المغرب والمشرق. فقد عاشت فيها القصيدة المغربية- كما المشرقية- طورا جديدا، تميز بغلبة الخطاب الديني وهيمنته على كل الأشكال التعبيرية، بما فيها الشعر. وقد ساهمت البيئة الصوفية في تكريس هذا التوجه وفي تزكيته. فكان من الطبيعي أن تتسرب الحمولة الصوفية إلى كيان القول الشعري، فتصبح رافدا أساسيا لتغذية الممارسة الشعرية وتحديد ملامحها الفنية.

2- مدار المديح النبوي:

المديح النبوي فن نشأ في البيئات الصوفية[1] ووجد صيغته المكتملة حينما احتك بالتصوف بعد أن ازدهر هذا الأخير وانتشرت مذاهبه وطرقه[2]. وشعر المديح النبوي هو امتداد لشعر المدح الذي يشكل أكثر الأغراض الشعرية ذيوعا وانتشارا في خريطة الشعر العربي عبر عصوره المتلاحقة. وقد ظل مرتبطا بهذا الأصل، ولكنه وجه اهتمام الشعراء إلى وجهة جديدة بحيث يكون الممدوح فيها هو شخص النبي ﷺ وتكون سيرته ودعوته هي مدار المدح والثناء. فإذا كان شعر المدح يهتم بالأحياء ويذكر أفضالهم، فإن المدائح النبوية قيلت في معظمها بعد وفاة الرسول. وكل شعر يقال بعد الوفاة يعد رثاء، لكنه في شخصية الرسول يسمى مديحا، "وكأنهم لحظوا أن الرسول ﷺ موصول الحياة، وأنهم يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء"[3].

وهكذا استطاعت المدائح النبوية أن تستقل بنفسها، فتصبح فنا جديدا ينضاف إلى الأغراض التي حددتها مصادر النقد الأدبي. لأنه أصبح ظاهرة فنية لها خصوصيتها التي تميزها عن باقي الفنون الأخرى.

ويعتبر الدكتور عباس الجراري أن إرهاصات هذا الفن الجديد بدأت تلوح في أفق الثقافة العربية مع شعراء الرسول، وذلك من خلال ما واكب الفترة النبوية من مدائح من شعر حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة[4]. وقد سلك الدكتور زكي مبارك المسلك نفسه في تأريخه للمدائح النبوية، بحيث

---

(1) زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي،ص: 14 ـ 15 دار الشعب القاهرة،1971.

(2) عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج 1 / 143

(3) احمد الطريبق: الكتابة الصوفية في أدب التاساوتي. القسم الثالث:الأشعار، ص: 735

(4) زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 14.

استقرأ القصائد المديحية التي تناولت شخص الرسول في حياته، مستشهدا بشعر الأعشى وحسان بن ثابت، وبعد ذلك انتقل إلى التجارب التي تناولت آل البيت[1].

ولقد ساهم الشيعة في تبلور ظاهرة المديحيات، وشكلت قصائدهم انطلاقة جديدة في مسيرة هذا الفن، خصوصا حينما ابتدعوا الاحتفال بالمولد النبوي. فكان لهذا الابتداع إشعاع في مختلف المناطق العربية[2].

وقد أثمر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف طوال هذه العصور نشاطا أدبيا كبيرا، لما أنشد فيه من القصائد المادحة النبوية[3]. وشارك المغاربة منذ وقت مبكر في هذا النشاط الأدبي، خصوصا في الفترة المرينية. وقد كان أبو العباس السبتي (ت: 633) وابنه أبو القاسم السبتي (ت: 677) من الذين كرسوا الاحتفال بالمولد النبوي في (الدولة العزفية)، ومنذ ذلك الحين، تعلق المغاربة بهذه الذكرى ونظموا فيها القصائد والمقطعات[4].

ويعتبر الدكتور عباس الجراري أن فن المديح النبوي كان قد اكتمل وصار غرضا قائم الذات[5] منذ القرن الخامس مع بعض التجارب الشعرية المغربية الرائدة في هذا المجال، وهي القصيدة (الشقراطيسية) والتي مطلعها: [البسيط]

الحمد لله منا باعث الرسل ... هدى بأحمد منا أحمد السبل[6]

وهي قصيدة لامية من بحر البسيط جمعت إلى المدح والثناء أحداث السيرة النبوية، وحياة الدعوة الإسلامية منذ انبلاج فجرها إلى أن عمت أقطار المعمور[7]. ومن التجارب الرائدة في مجال المديح النبوي عند المغاربة القصيدة المسماة (معراج المناقب ومنهاج الحسب الثاقب) لأبي عبد الله بن أبي الخصال (ت: 540) ومطلعها: [الطويل]

إليك فهمي والفؤاد بيثرب ... وإن عاقني عن مطلع الوحي مغربي

---

(1) المدائح النبوية، ص: 16 ـ 67.

(2) عباس الجراري: الأدب المغربي،ج 1 / 144.

(3) عبد الله بنصر العلوي: أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، ص: 188.

(4) عباس الجراري: الأدب المغربي،ج 1 / 144 ـ 147.

(5) م. نفسه، ص: 143.

(6) (الشقراطيسية في مدح خير البرية) لعبد الله الشقراطيسي التوزري (ت: 466). انظر القصيدة: مجلة المناهل عدد 18 سنة 7 / 1402 ـ 1980.

(7) عبد الله كنون: أدب الفقهاء، ص: 152.

وهي قصيدة في نسب النبي (ص) إلى آدم عليه السلام (وذكر ما له من المناقب، ثم عطف على ذلك معجزاته الباهرة وفضائل أصحابه الكرام متصرفا في ذلك بفنون القول وأساليب البلاغة التي جعلتها تحظى من كبار العلماء وخاصة الأدباء بعظيم التقدير وفائق الاحترام) [1].

لكن معظم الدارسين يتوقفون عند منعطف حاسم في مسيرة المدائح النبوية، ويخصونه بالدراسة والعناية الفائقة، وهو المنعطف التاريخي والثقافي الذي شهد ظهور قصيدة البردة [2]. للإمام شرف الدين البوصيري (ت 697). وهي القصيدة التي شغلت الناس شرقا وغربا، حتى اعتبرت القصيدة / النموذج في المدائح النبوية. وكان البوصيري، بهذا العمل، يعتبر المقعد الأول والمؤصل الكبير لفن المديح في حلته الجديدة. وقد ساهم التصوف في ذيوع هذه القصيدة في المجتمعات الإسلامية وفي انتشارها بين الخاصة والعامة. بل إن هذه القصيدة أصبحت مدار الألسنة والأفئدة في الزوايا والمساجد ومختلف المراكز الثقافية. وتنافس الأدباء في معارضتها وشرحها وتخميسها وتضمينها. وقد وضع الدكتور زكي مبارك فصلا خاصا للحديث عن أثر البردة في اللغة العربية [3] وأنجزت دراسات وبحوث في الموضوع نفسه. ويعلل الدكتور زكي مبارك هذا الاهتمام الكبير ألذي حظيت به البردة، أنها أولا قصيدة جيدة، وهي ثانيا أسير قصيدة في هذا الباب، وهي ثالثا مصدر وحي لكثير من القصائد التي أنشئت بعد البوصيري في مدح الرسول (ص) [4].

استطاعت البردة أن تجعل من المدائح النبوية مدرسة شعرية جديدة داخل المدارس الأدبية ومذاهبها. وأصبحت مرجعا فنيا يهتدي به أصحاب المدائح في العصور اللاحقة. بل إنها تحولت إلى مادة دراسية في مجالس الإقراء ومراكز التكوين، يحفظها الناس تعلما وتذوقا وتبركا وتعبدا. وقد شجعت البيئة الصوفية المغربية وصول هذه القصيدة إلى كل الشرائح، فتحولت إلى أنشودة رسمية وإلى تراتيل روحية في الزوايا الصوفية، وصار إنشادها من أهم الطقوس في المناسبات الدينية والاجتماعية. فتحركت قريحة الشعراء والمبدعين لتمثل هذا النموذج الوافد واستيعابه والسير على نهجه ومنواله. وقد أبلى المغاربة في هذا الأمر البلاء الحسن، وسجلوا أسماءهم في لائحة المدائح النبوية، وتركوا تراثا وفيرا في هذا الفن.

بعد هذا المهاد التاريخي لفن المديح النبوي، نتساءل عن القوة الكامنة في هذا النوع من القصائد، وعن الطاقة الإشعاعية الخارقة التي جعلته يستوطن العقول والقلوب، ويحرك الأفراد والجماعات.

---

(1) م. نفسه، ص: 155 ـ 156. انظر القصيدة في م. نفسه، ص: 156 ـ 158.

(2) ومطلعها: أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

– انظر: ديوان البوصيري، تحقيق محمد سيد كيلاني،: ص117–119،، مطبعة حلبي مصر ط2– 1393–1973| و زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 188 ـ 226.

(3) المدائح البنوية، الفصل العاشر، ص: 215 ـ 226.

(4) م نفسه، ص: 188.

إن شعر المديح- بصفة مجملة ومختصرة- هو شعر التغني بالنموذج والمثال، شعر يحتاجه الإنسان ويلجأ إليه حينما تفشل مشاريعه السياسية والاجتماعية، وحينما تنهار الخطابات والصور والتماثيل البشرية. ويلجأ إليه الناس حينما تكتسي الحياة لباس الحداد، وتنطفئ أنوار الهداية، ويعم الظلام أرجاء الأرض وباطنها. ولذلك نجد هذا الفن ملازما للنكسات السياسية والنكبات الاجتماعية والإحباطات النفسية. فقد تحولت المدائح النبوية إلى بلسم للجراح الغائرة في كيان المجتمع، ودواء للنزيف اليومي الذي يعيشه الناس في صراعهم من أجل البقاء، وفي نضالهم من أجل الكرامة والعدل والحرية. فقد واكب المديح النبوي سقوط الأندلس، وسجل نبضات القلوب وذبذبات النفوس التي عايشت هذا الحدث، كما واكب هذا الفن المراحل الأخيرة للحضارة العربية الإسلامية، وما عرفته البلاد من تشرذم وتمزق وانحدار نحو المواقع الخلفية. وواكب أيضا الصراعات السياسية والكوارث الطبيعية والهزات الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات العربية.

إن المدائح النبوية لم تكن ترفا فنيا أو نزوة وجدانية لدى الشعراء، وإنما جاءت كحاجة اجتماعية ونفسية وفنية في ظرف تراكمت فيه الأحزان، وتوالت فيه الاضطرابات، وفقد فيه الناس البوصلة التي ترشدهم إلى بر الأمان وشاطئ النجاة. في زمن غاب فيه النموذج المخلص الذي تتوحد به الكلمة، وتجتمع حوله القلوب، وتلتئم به الجراح. فلم يكن الواقع يقدم للناس ما يحقق لهم هذا المطلب ويمحو عنهم هذه الحيرة. ولم يكن باستطاعتهم سوى استحضار الذاكرة واستدعاء التاريخ واستلهام النموذج من شخص النبي (ص) باعتباره المثل المنشود، والتعويض الأمثل لكل ما كان مفقودا في حياة الناس. فهو الدواء الشافي، وهو السراج الهادي، وهو الرحمة المهداة، وهو سر الكون والوجود.

وهكذا صارت شخصية الرسول تمثل النموذج المنشود في المدائح النبوية بكل ما تمثله هذه الشخصية من رمزية وأبعاد، وقد ساهمت التصورات الصوفية في تغذية هذا الموضوع ببعض التصورات الأصيلة في الثقافة الصوفية كالحقيقة المحمدية[1] وغيرها من المقولات الوجودية.

وهكذا كان الشعراء يربطون بين مديح الرسول وبين الواقع، فيستلهمون من حياته صلى الله عليه وسلم ما يبعث في نفوسهم القوة والثقة لمواجهة القضايا وما يساعدهم على مواجهة الأحداث والتغلب على المشاكل والأزمات[2]. وبالعودة إلى النموذج النبوي كان الشعراء يحاولون ربط الماضي بالحاضر، واستحضار التاريخ وحياة الرسول وأمجاد الإسلام، للنظر من خلالها إلى الواقع[3].

---

(1) من أهم الأفكار الصوفية، وهي تعني أن الرسول مصدر كل الموجودات،وأن وجوده سابق، وأن نوره هو الأصل الذي تستمد منه الكائنات. ـ انظر الحلاج: الطواسين، تحقيق لويس ماسنيون ص: 9 ـ 11، مكتبة المثنى،بغداد.

(2) عباس الجراري: الأدب المغربي...،ج 1 / 163.

(3) م. نفسه، ص: 164.

وإذا عدنا إلى العصور المتأخرة في المغرب وجدنا أن ما بعد المنصور السعدي، يعد فترة تحولات سياسية واجتماعية وثقافية، وعلى مقربة من هذه الفترة عادت السلطة الروحية إلى الزوايا الصوفية وكان لابد أن تعود النبويات والمدائح الخالصة لوجه النبي ﷺ والحقيقة المحمدية"[1]. فقد غذت البيئة الصوفية هذا التوجه وزكته وشجعت عليه بإحياء المواسم والمناسبات والإكثار من طقوس المدح والابتهال والتغني بصفات الرسول وشمائله. ولعل الذي كان "يزكي هذا الموقف عند المغاربة، ويحث خطاهم نحو المدائح النبوية، أن الثقافة المغربية في معظمها كانت ثقافة نقلية دينية... ومن هذا المنطلق كان اهتمام المغاربة بالسيرة اهتماما كبيرا حيث ألفوا فيها الكتب، وأبدعوا الأشعار عبر عصور التاريخ المتلاحقة"[2].

كان الناصريون- كغيرهم من الطرقيين- يحتفون بالأمداح النبوية حفظا وإنشادا وإبداعا. يبثون فيها انكسارات الذات ويفرغون فيها الألم والمعاناة، ويقبلون عليها لتكون بلسما ودواء لهم لجراحات الحياة. وقد ساعدهم محفوظهم الشعري وثقافتهم الدينية على تجريب هذا الفن والإبداع فيه، لأن النظم في المديح النبوي يتطلب- بالضرورة- إطلاعا واسعا وإحاطة شاملة بالموروث النبوي، سواء ما كان منه مسجلا في كتب السيرة النبوية، أو ما سطره المؤلفون في كتب الشمائل المحمدية، أو ما تضمنته القصائد المديحية والمصنفات الصوفية وغيرها.

ولكي نتعرف على التجربة الناصرية في مجال المديح النبوي، نحتاج إلى أن نمتلك صورة شاملة عن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي استدعى هذه التجربة وشجع عليها. وتلخص عبارات أبي سالم العياشي الواقع المغربي وتصوره أحسن تصوير، حيث يقول: "في سنة تسع وستين دبت في مغربنا عقارب الفتن، وهاجت بين الخاصة والعامة مضمرات المحن فكدت أيأس من بلوغ المرام، ولم يخمد مع ذلك متأجج نار الغرام. فعمدت إلى طريقتنا المثلى من أمداح الرسول التي في مولده تتلى فاستروحت من ذلك العناء والألم إلى مدح النبي (ص) فأنشأت منها عدة قصائد في أيام مولده الشريف"[3]. فهذه الشهادة كافية لتمثل حقيقة الوضع السياسي والاجتماعي، ومعبرة عن حجم المعاناة التي حاصرت الناس فدفعتهم إلى طلب اللجوء والبحث عن التعويض النفسي. وقد ربط صاحب هذه الشهادة المدائح النبوية بالواقع الموضوعي،واعتبرها انعكاسا مباشرا لواقع الحياة وإكراهاتها.

(1) أحمد الطريق: الكتابة الصوفية...، ص: 739.

(2) عبد الجواد السقاط: الشعر الدلائي، ص: 111.

(3) أبو سالم العياشي:الرحلة العياشية،ماء الموائد ص:6 الطبعة الحجرية

ولم يكتف العياشي بجعل المدائح النبوية الملجأ والملاذ، تفريجا عن النفس وغسلا روحيا للنفس الممرغة في حمإ المادة وأوصاب الحياة، بل إنه يتخذها معبرا إلى عالم يفر إليه فرار الهارب المضطر من زمن الرعب والسنين العجاف[1].

لقد عاش الناصريون- في بداية تأسيس مركزهم ومشروعهم- ظروفا صعبة، خصوصا ما كان من تداعيات الصراع القوي الذي احتدم بينهم وبين السلطان الرشيد، وما ترتب عنه من مناوشات وحرب كلامية وتهديدات بالخراب والإبادة[2]. فقد كانت الفترة صاخبة ثقافيا وسياسيا، وطبع التحدي واجهتها وأعماقها. وكان المجتمع يشهد هذه التجاذبات ويراكم هذه المناوشات، ويتفاعل معها، حتى أضحى الصراع أهم مظاهر العصر وأبرز سماته، صراع بين الفقهاء والأدباء، وصراع بين أنصار التقليد ودعاة التجديد، وصراع بين علماء البادية وعلماء الحاضرة، إلى جانب صراع النفوذ بين السياسيين والمتصوفة.

وقد تضمنت دالية اليوسي إشارات واصفة للواقع المغربي بكل ما كان يموج فيه من اختلالات على أكثر من واجهة. ففيها نجد تشخيصا للواقع الثقافي والاجتماعي والديني والسياسي، وهي بذلك تحمل رؤية خاصة / وعامة للواقع المحيط بالشاعر، إنها رؤية الجيل الذي عاش المنعطف السياسي، وعايش المفارقات الاجتماعية، وحمل لواء التغيير وهموم الواقع، وأسس مشروع البناء الحضاري في تلك اللحظة التاريخية الساخنة والملتهبة. وبذلك كانت داليته تحتضن أسئلة المجتمع وكل أنماط الخطاب الإصلاحي الديني والسياسي والاجتماعي. وتقدم للقارئ فكرة عن تلك الفترة الحالكة من تاريخ المغرب، كما تقدم شهادة صريحة لليوسي على عصره: [الكامل]

وافيت والبدع الحوادث قد وفت	ظلماتها، والجهل واري الأزند
والدين مطموس المعالم والهدى	بيض الأنوق ولفظة لم تنشد
والسنة الغراء قفر موحش	ما فيه من هاد ولا من مهتد
واستوثقت أيدي الغواية والهوى	بازمة الألباب، شلت من يد[3]

وإذا كانت قتامة الواقع واضطراب أحواله دفعت الشاعر الناصري إلى تبني موقف الرفض والمعارضة. فإنه كصوفي معتدل لم يسلك سبيل المواجهة المباشرة والصراع الدموي في مناهضة الواقع، وإنما التجأ إلى الكلمة الشعرية، واحتمى بالجناب النبوي، وتعلق بالنموذج المثالي الذي تزول به الكروب وتنقشع

---

(1) أحمد الطريبق: الكتابة الصوفية،ص:675.

(2) انظر حول هذا الموضوع، الدرر المرصعة، ص: 164 و ص: 376.

(3) الديوان،ص:16 وانظر: طلعة المشتري 1 / 197.

بذكره سحائب الخطوب. وقد جسدت المدائح الناصرية هذا التعلق بشخص الرسول أحسن تجسيد، و ترجمت هذا التفاني عمليا وفنيا. فاستحضار ذات الرسول (ص) هو في الحقيقة عملية جادة لترميم الذات الغافلة، ولهدم أوثان الحاضر من أجل بناء قواعد حياة جديدة، يعم فيه الحب والسلم والعدل. والتعلق بذات النبي وبالتاريخ النبوي هو في عمقه الاجتماعي والنفسي تجاوز للحاضر بكل ما يشوبه من نقائص وعيوب وسلبيات. وبهذا المعنى يكون الشاعر قد فرض عليه العيش بين زمنين، زمن يجره نحو الهاوية ويتوعده بالهلاك وكل أنواع الشر والعذاب، وزمن يحمله إلى بر الأمان والشعور بالاطمئنان؛ زمن النبوة. ولذلك فمدح الرسول- كما نجده في النبويات- هو أكثر من إعلان الحب والتعلق بذات النبي، إنه بحث حثيث عن الوسيلة لتحقيق الخلاص الفردي والجماعي، وهو أيضا عملية هروب فنية من يأس الحاضر نحو الأمل المخزون في الذاكرة، وهو كذلك ارتحال لا شعوري من واقع مرفوض إلى النموذج المطلوب. فحينما يقول الشاعر الناصري محمد المكي مخاطبا الرسول (ص): [الطويل]

فأنت ملاذي يا عمادي وموئلي ... وأنت لي الحصن المنيع من الدهر[1]

نفهم سر اللجوء إلى ذات النبي، ونعرف سبب التعلق به. فالشعور بالهزيمة النفسية يولد في النفس الرغبة في البحث عن قوارب النجاة ولو كانت معنوية ونفسية.

وتتكرر هذه النبرات الاستنجادية في القصائد المديحية معربة عن مستوى الشعور بالهزيمة النفسية في زمن الكوارث والنكسات. وهذا أحد أتباع البيت الناصري يصرخ مستنجدا في إحدى نبوياته، وهو الأديب أحمد بن صالح الاكتاوي[2] جاء فيها: [الخفيف]

أنت ذخري في كل هول عظيم ... أنت ملجأ كل عاص وجاني
أنت تحمي المسيء حول حماك ... أنت عزي وكنزي أنت أماني
أنت غرة كل فضل وجود ... أنت رغبة كل قاص ودانـي[3]

---

(1) مخ م و 1864 / د، ص: 1 -2- الدرر المرصعة، ص:524، الكناشة الناصرية،ص:264

(2) تنظر ترجمته في الدرر المرصعة، ص: 111 - الخلفيقي: الدرة الجليلة، ص: 35 - الزركلي: الأعلام اج / 138 - مطبعة كوستاس القاهرة ط 2 - ابن سودة: دليل مؤرخ المغرب الأقصى ج1 / 195 وله ديوان شعري بعنوان (شفاء المريض في بساط القريض).

(3) الدرر المرصعة، ص: 115.

وهكذا يكون الالتجاء إلى حمى النبي أكبر من إعلان المحبة والولاء، وأكثر من الحنين إلى الفترة النبوية. إن هذا الهروب إلى الماضي هو قبل كل شيء موقف سياسي ورؤية للعالم المتردي الذي اغتربت فيه القيم النبيلة، وضاعت فيه الأحلام، وسيطر فيه اليأس والألم.

انفتحت المدائح الناصرية على كثير من الجوانب المرتبطة بشخصية الرسول (ص). وأهمها: الحقيقة المحمدية السيرة النبوية النسب النبوي – الشمائل المحمدية. وقد شكلت هذه الجوانب مدار أغلب المدائح النبوية في المشرق والمغرب.

- **الحقيقة المحمدية[1]**

إن القول بالحقيقة المحمدية يعد أصلا من الأصول التي قام عليها التصوف الإسلامي، وهي عقيدة راسخة في تصورات الصوفية وفي مرجعياتهم الفكرية. ولهذه المقولة جذور فلسفية قديمة تسربت إلى الفكر الصوفي واستوطنت عقول المتصوفة وأفئدتهم، فعملوا على إذاعتها ونشرها في صفوف العامة والخاصة.

والحقيقة المحمدية تعني أن الوجود النبوي سابق على كل الموجودات ومتقدم على كل الكائنات، ومن النور المحمدي استمد الكون نوره ووجوده. ولولا الحقيقة المحمدية لما كان هناك وجود ولا خلق ولا نور. لأنها العماد الذي قامت عليه قبة الوجود، وهي الصلة بين الله والناس، وهي القوة التي يصدر عنها كل شيء[2].

وقد استغل الصوفية بعض الأحاديث والأقوال المأثورة لتزكية هذا الأصل وتأصيله في طقوسهم التعبدية وسلوكاتهم الدينية. فعبارات (أول الأولين) و(آخر الآخرين) و(خاتم النبيئين) كانت أهم النصوص التي انطلقت منها تبريرات الصوفية للقول بالحقيقة المحمدية، واستشهدوا بأحاديث أخرى تحمل هذه الحمولة الوجودية[3].

تسربت هذه العقيدة الصوفية إلى المدائح النبوية بعدما تمثلها أصحابها واقتنعوا بها. وكانت بردة البوصيري نموذجا في الترويج لهذه العقيدة شعرا. وبعدها تناسلت المديحيات حاملة المشروع نفسه، ومرددة التصورات التي أصلها الصوفية فكريا، وأصلها البوصيري فنيا وأدبيا.

---

(1) انظر: الحلاج الطواسين: تحقيق لويس ماسينيون، ص: 9 ـ 11. وابن عربي: الفتوحات المكية ـ السفر الثاني تحقيق عثمان يحيى،ص: 72 طبعة الهيئة المصرية العامة للكتابة 1974.

(2) زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 1 / 201، دار الجيل، بيروت ـ لبنان.

(3) منها حديث (أنا سيد الناس ولا فخر) وحديث (كنت نبيا وآدم بين الماء والطين) وحديث (أول ما خلق الله نوري). انظر ابن عربي: الفتوحات،ج 2 / ص: 330.

حام الشعراء الناصريون حول هذه النظرية، وسجلوا هذه العقيدة الوجودية في مدائحهم النبوية. ولنستمع إلى أحد كبار أدباء الزاوية وأساتذتها، الأديب أحمد أحزي (ت: 1128)، وهو يفصل بشعره في بيان مكانة النبي (ص) بين الكائنات، يقول: [الطويل]

كريم زكي طاهر ومطيب	جميل المحيا ذو القناعة والزهد
وأنت حبيب الله ثم خليله	وسر لوحيه العظيم بلا فند
فلولاك يا خير البرية لم يكن	وجود لدى الدنيا وما فيها من عبد
ولولاك ما كانت مياه بنوعها	ولولاك ما كانت جنان من الخلد
ولولاك يا قطب النبوة والهدى	لعذب هذا الخلق بالخسف والطرد
وأنت الذي قد جاء في الخبر أنكم	تجودون سيدي على الخلق بالرفد
وتكسب معدما وتحمل كلهم	تعين وتقري الضيف للصمد الفرد[1]

وفي تكرار البناء التركيبي (لولاك... لولاك...) تأكيد واضح لنظرية الحقيقة المحمدية، كما تشربها الشاعر في محيطه الصوفي فالنبي سر الوجود وخير البرية وسبب الوجود ومصدر الموجودات ومصدر الرحمة والجود والشفاعة،،، وبهذه المعاني يعيد الشاعر ما تردد في المدائح النبوية الأخرى، كقول أبي سالم العياشي: [الكامل]

هو عين رحمته وعين وجوده	من لا وجود لممكن لولاه
لولاه رتق الغيب لم يفتق ولم	ينطق بلا إلاه إلا الله
لولاه نور العقل لم يشرق ولا	نشرت على أهل العقول خلاه
لولاه نور الدين لم ينبت ولم	تنطق بذكر إلاهها الأفواه[2]

وقد استقرت هذه التصورات في أذهان الصوفية وتكررت في مدائحهم النبوية، وتناقلها الخلف عن السلف، فهذا ابن نباتة المصري (ت 768)، في مدائحه يرسم الخطوط العامة لأتباعه من الشعراء، ويضع

---

(1) الدرر المرصعة،ص 36

(2) عبد الله بنصر العلوي، أبو سالم العياشي، المتصوف الأديب، ص: 250.

الصورة النموذجية الخارقة لشخصية النبي، الذي لولاه لما كانت هناك أرض ولا سماء ولا زمان ولا مكان. يقول: [البسيط]

لــولاه مــا كــان أرض لا ولا أفــق	ولا زمــان ولا خلــق ولا جيــل
ولا مناســك فيهــا للهــدى شــهب	ولا ديــار بهــا للــوحي تنزيــل[1]

فلا غرابة إذا وجدنا الشعراء الناصريين يذهبون هذا المذهب المتطرف في تصويرهم لشخصية النبي. فلهم أصول يرجعون إليها، ولهم خلفية صوفية تزكي هذه المقولات وتكرس هذه التصورات بل وتؤصلها تأصيلا. وقد ترددت أصداء هذا المذهب الوجودي في مدائح الدلائيين أنفسهم من ذلك قول الأديب أحمد الدغوغي (توفي بعد 1051): [الكامل]

لــولاه مــا حــصل الوجــود لواحــد	لــولاه ســبل رشــادنا لم تعقــل
لــولاه مــا عــرف الإلــه ولم يــدن	بتبتــل لله حلــف تبتــل[2]

وعلى نفس النهج وبنفس التصور يمدح محمد المرابط الدلائي(ت1089) النبي بقوله: [الكامل]

لــولاك مــا نطــق الجمــاد ولم تكــن	في أوجهــا هــذه الكواكــب تخفــق
لــولاك مــا هــاج الركائــب عــالج	لــولاك مــا حــديث لزمــزم أينــق
لــولاك مــا رجــي الــسؤال لــسائل	بعــرى محاســن مجــدكم يتعلــق[3]

وإذا استقرأنا المديحيات، سنجدها تتقاطع في هذا التصور وتتلاقى في هذه البنية التركيبية (لولاك)، وهي بذلك تريد أن تضخم صورة التفرد في شخصية النبي بشكل يكاد يخرجه من دائرة البشر.

ويرسم شاعر آخر من أدباء البيت الناصري صورة أخرى للنبي تتجلى فيها الحقيقة المحمدية بوجه آخر، وفي كلامه ما فيه من تطرف وغلو، وذلك حينما يصبح النبي قبلة لكل مصل، ومستغاث كل مناد، ومحج

(1) زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 260، التصوف الإسلامي، ج 1/ ص: 200.
(2) عبد الجواد السقاط: الشعر الدلائي، ص: 119.
(3) م نفسه، ص: 119.

كل قاصد. وكأن الشاعر- بهذه المعاني- يريد إسقاط بعض الخصائص الإلهية على ذات النبي، وهو ما يجعله في موقع المنافس. يقول أحمد بن صالح الاكتاوي (ت 1134): [الخفيف]

أنت قبلة كل عبد مصل	أنت مركز كل عز وشان
أنت سر في كل أرض وعرض	أنت زهرة كل باق وفان
أنت نور في كل نور منير	أنت كاشف كل هم شجاني
يا إمام الهدى أغثني فإني	لا أنادي سواك عند هواني[1]

ويتفق الشعراء الناصريون مع غيرهم من صوفية المغرب في القول بالحقيقة المحمدية، لأنها غدت أصلا كبيرا في تصورهم واعتقادهم. وهكذا نجد أصداء هذه النظرية في الصلاة المشيشية[2] التي يرددها الصوفية في الزوايا والأضرحة والمساجد في المغرب والمشرق. ومنها اللهم صل على من منه انشقت الأسرار وانفلقت الأنوار، وفيه ارتقت الحقائق، وتنزلت علوم آدم بأعجز الخلائق، وله تضاءلت الفهوم فلم يدركه سابق ولا لاحق. فرياض الملكوت بزهر جماله مونقة، وحياض الجبروت بفيض أنواره متدفقة. ولا شيء إلا وهو به منوط، إذ لولا الواسطة لذهب كما قيل الموسوط[3].

والحقيقة أن هذه النظرية وهذه التصورات الوجودية جعلت الصوفية عامة، وأصحاب المدائح النبوية خاصة يحلقون في أجواء شعرية، ويركبون صهوة الخيال، ويمارسون لعبة الغموض والترميز في لغتهم الشعرية، مما جعل قصائدهم نخبوية غارقة في الخيال. وقد كان الشاعر الناصري حاضرا ومشاركا في هذا المضمار، يردد ما يقول القوم، ويعتنق ما يؤمنون به، ويوظف شعره للتعبير عن مدى حبه وتعلقه وهيامه في ذات الرسول باعتدال حينا، وبتطرف أحيانا كثيرة.

ويتمثل اليوسي، بدوره، نظرية الحقيقة المحمدية، فيرسم في مدائحه صورة نموذجية للنبي، تقترب من الصورة النمطية التي عبرت عنها أغلب المديحيات. فالرسول هو مصدر النور، ومصدر الوجود، وبفضله جاء الدين وأرسل الرسل، ومن علمه كان اللوح المحفوظ والقلم: [الكامل]

من نوره كل البرية كونت	وبه بدا للدين حسن تمام

(1) الدرر المرصعة، ص: 115.

(2) أوراد للشيخ عبد السلام بن مشيش،(ت 625ه) وهو من كبار صوفية المغرب . تبدأ الصلاة المشيشية بـ: (اللهم صل على من منه انشقت الأسرار، وانفلقت الأنوار،وفيه ارتقت الحقائق..)مخ م و 21/ح. و النبوغ المغربي ج2/ 12

(3) زكي مبارك: التصوف الإسلامي، ج1 / ص: 204.

وبنـــوره الرســـل الكـــرام تأيـــدت بـــدلائل للعـــالمين جـــسام
وعلومـــه ديـــم هواطـــل جمـــة منهـــا علـــوم اللـــوح والأقـــلام(1)

بل إن اليوسي يذهب إلى أبعد من هذا المدى، فيعتبر أن النبي عاش الأزمنة كلها، وعايش الأنبياء والرسل. فبالنبي محمد استجار آدم حين خطيئته، وباسمه هتف نوح حين علا الطوفان بمركبه، ويذكره تحرر يونس من بطن قبره: [البسيط]

بـــك اســـتجار صـــفي الله آدم في توبتـــه وابنـــه نـــوح بملـــتطم
ويـــونس في حـــشا حـــوت وســـيرهم مـــن كـــل ذي شـــر فعـــال وذي عظـــم(2)

وفي تمثله للحقيقة المحمدية يصل اليوسي إلى الاقتناع بأن النبي هو إنسان بالاسم فقط، وبأنه سر الله الذي علا كل المخلوقات الطينية والنورانية: [الطويل]

وأحمـــد إنـــسان وبالاســـم إنـــه ليعلـــو علـــى الأمـــلاك فـــضلا ويكـــبر
وأحمـــد ســـر الله في الخلـــق صـــانه فلـــم يـــره أعمـــى ولا متبـــصر(3)

وبعد استعراضه لمختلف التجليات النورانية للحقيقة المحمدية، ينتهي اليوسي كما انتهى غيره من الشعراء المادحين إلى حقيقة متفق عليها، وهي أن شخصية النبي تبقى فوق الوصف وأسمى من المدح مهما امتلك الشعراء من عبقرية إبداعية أو ملكة شعرية. لأن الشاعر عاجز عن الإحاطة بالشخصية النبوية. ولذلك تبقى كل محاولة لمقاربة هذا المطلق قاصرة، وما الذي يمكن أن يقوله الشعراء بعدما أثنى عليه الخلاق؟: [الطويل]

ومـــا يبلـــغ المـــداح منـــه وقـــد أتـــى عليـــه ثنـــاء في الكتـــاب مكثـــر
أبعـــد ثنـــاء الـــرب يرجـــى لواصـــف ثنـــاء وإن جـــاء البليـــغ المكثـــر(4)

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 521.
(2) م. نفسه، ص: 524.
(3) ديوان اليوسي، ص: 36.
(4) الديوان، ص: 37

ويؤكد هذا الشعور في نبوية أخرى بقوله: [الكامل]

مــا يبلــغ المــداح في وصــف الــذي أثنــى الإلــه عليــه بالإعظــام[1]

وقد سلك اليوسي- في هذا الشعور بالعجز والتقصير- مسلك العديد من الشعراء، وهكذا نجد أشعاره قد تحاورت مع بعض النصوص، وتناصت فيما بينها بشكل واضح وجلي، بحيث تتداعى إلينا أبيات وقصائد كثيرة تحمل المعنى نفسه، منها ما قاله ابن الخطيب: [الكامل]

يــا مــصطفى مــن قبــل نــشأة آدم والكــون لم يفــتح لــه أغــلاق
أيــروم مخلــوق ثنــاك بعــدما أثنــى علــى أخلاقــك الخــلاق[2]

وقال شاعر آخر:

أرى كــل مــدح في الــنبي مقــصر وإن بــالغ المثنــى عليــه وأكثــرا
إذا الله أثنــى بالــذي هــو أهلــه عليــه فمــا مقــدار مــا يمــدح الــورى[3]

ويعترف اليوسي بعجزه وتقصيره في مدحه للنبي (ص) لأن الشعر وعبقرية الشعراء وكل الوسائل تضعف أمام عظمة الممدوح ومهابته ومقامه السني: [الطويل]

محاســنه فــوق الــذي يعــرف الــورى فمــن رامــه بالمــدح فهــو مقــصر
إذا رام مــدح المــصطفى قعــدت بــه مهابتــه العظمــى فيعيــى ويحــسر[4]

وهو بهذا الاعتراف يلتقي مع الشاعر أبي بكر التطيلي الغرناطي في قوله: [الطويل]

إذا رمــت مــدح المــصطفى شــغفا بــه تبلــد ذهــني هيبــة لمقامــه[5]

(1) الديوان،ص: 56،والدرر المرصعة، ص: 523.
(2) م نفسه، ص: 523.
(3) م نفسه، ص: 523.
(4) الديوان، ص: 36.
(5) الدرر المرصعة، ص: 524.

وهكذا تكون هذه الخطرات الصوفية وهذه الومضات الإشراقية قد أعطت صورة جديدة للتجربة الصوفية الناصرية التي اعتصمت بالخط الصوفي السني، وتبنته في تعاليمها. فكل ما تحدث عنه الشعراء الناصريون بخصوص التجليات القدسية للحقيقة المحمدية، يعد استثناء في التصورات المرجعية للطريقة الناصرية، وتجاوزا للمنطلق السني في التعامل مع شخصية النبي. وقد جاءت هذه الانزياحات التصورية نتيجة للاحتكاك المتواصل بالمصادر الصوفية والمدائح النبوية التي تسربت إليها الشطحات الصوفية المتأثرة بالتصورات الغنوصية والفلسفية.

- **السيرة النبوية:**

شكلت السيرة النبوية أهم المكونات البنيوية في المدائح النبوية. فشعراء المديح يستعرضون قبسات من سيرة النبي (ص) ويسردون شذرات من معجزاته ومواقفه الخالدة التي تميزت بها حياته قبل البعثة وبعدها. فتتحول مدائحهم إلى مسرد للأخبار والأحداث، تعج بالموروث النبوي، مما يعطيها أكثر من وظيفة، ويجعلها تؤدي أكثر من دور.

- والحقيقة أن العودة إلى السيرة النبوية هو استدعاء مقصود للذاكرة التي تمثل النموذج. فلم يكن الشاعر يقصد التاريخ والسرد الإخباري للأحداث والمواقف، بقدر ما كان يعرض الماضي على الحاضر، ويستحضر حياة النموذج وسيرته لاستعادة التوازن إلى النفس واليقين إلى القلب. ففي الفترات التي يفقد فيها الإنسان القدوة الصالحة، وتقذف به الحياة في دوامة الحيرة والانتظار، بحثا عن المخلص والمنقذ، فحينئذ يحتمي الناس بالسيرة النبوية، ويدغدغون مشاعرهم بذكر المنقذ النموذج الذي لم يأت الزمان بمثله. يحنون إلى تاريخه وحياته المليئة بالأنوار والأسرار، يحلقون بخيالهم، فيعيشون حياة وهمية افتراضية مع جمال الرسول وكماله وأفعاله. هكذا يستطيع هذا الاسترجاع للزمن الماضي أن يمحو عن الإنسان جزءا من الكآبة، وينسيه بعضا من معاناته وصراعاته. يستطيع الزمن النبوي أن يعيد الطمأنينة إلى النفس المتمزقة، وإلى القلوب المكلومة التي تحمل آثار الواقع وأعباء الحياة. لأن الانبهار بشخصية الرسول والتعلق بأهدابه والتبرك بذكر سيرته العطرة، دواء نفسي فاعل وعلاج روحي يعيد التوازن إلى الذات، ويرد الثقة إليها.

لقد مهدت البيئة الصوفية الناصرية السبل للشعراء المادحين ويسرت لهم المادة العلمية التي يرفدون منها ويغذون بها تجاربهم الشعرية. فدروس السيرة كانت من المواد الدراسية المقررة في البرنامج التربوي للزاوية، وبذلك كان تلامذتها على دراية واسعة بكل جوانب التاريخ النبوي، وعلى علم كبير بأهم الأحداث والمعجزات التي رافقت مسيرة النبي منذ ولادته إلى قيام دولته والتحاقه بالرفيق الأعلى. كانت حياته صاخبة غنية بالدرر والنفائس، تغري كل عاشق للجناب النبوي، وتدفعه إلى الاقتداء به والتأسي بسيرته وصفاته. وهكذا شارك الشعراء في كتابة السيرة الشعرية للنبي (ص) بنصوص تعيد إنتاج المادة التاريخية في قالب شعري، وقد جمعت بين ثناياها مختلف الإشارات الواردة في كتب السيرة النبوية الشريفة.

حاولت المدائح النبوية أن تكون موازية للنص التاريخي، متبنية الخط الكرونولوجي لسيرة الرسول (ص)، فسجلت أهم المحطات، وذكرت المواقف المشرقة التي رصعت حياة النبي(ص). فها هو أبو سالم العياشي يصوغ قصة الميلاد النبوي في قالب شعري، تتفاعل فيها الكلمة الشعرية بالنصوص التاريخية: [البسيط]

كم آية ظهرت ليلة مولده ... كرؤية الشهب تدنو منه بالمقل

وخفة الحمل حتى لم يحس به ... ولم تجد أمه أذى من الحبل

وشاهدت أمه نورا أضاء لها ... فعاد منه ظلام الليل كالطفل

وفارس خمدت نيرانهم وهوت ... من صرحهم شرفات عد من سيل[1]

وغير خفي أن أدبية النص تتضاءل حينما يطغى السرد التاريخي وتكثر الوقائع وتتراكم الأحداث، ويتم عرضها بتقريرية جافة وبأسلوب خطابي مباشر. بحيث يفقد الشعر رواءه وجماله، ويتحول إلى مجرد وثيقة تاريخية منظومة.

تنقلنا المدائح الناصرية إلى عالم المعجزات النبوية التي رافقت سيرة النبي وواكبت دعوته، وتقدم بعض الأحداث المتفرقة بشكل سريع وانتقائي. يقول ابن الزاوية وأديبها محمد المكي بن ناصر ساردا معجزات النبي (ص): [الطويل]

ألست الذي اختار المهيمن من بني ... قصي ومن فهر بن مالك والنضر

ألست الذي أسرى به الله للسما ... إلى العرش والكرسي مرقى ذوي البر

فصافحت أملاك السما وسلمت ... عليك كما الأنباء لقوك بالبشر

ألست الذي اختار الإله لوحيه ... وخصه بالوجه المنير وبالذكر[2]

ويزيد في مديحية أخرى من سرد باقي المعجزات النبوية التي يحار فيها العقل ويسلم بها القلب المؤمن الذي أدرك منزلة النبي وشأنه عند رب السماء: [الكامل]

أنت الذي شق المنير لأمره ... وحمته في الغار الحمامة من يرى

(1) عبد الله بنصر العلوي: أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، ص: 201.

(2) مخ م و 1864 / د، ص: 1 ـ 2. الدرر المرصعة، ص: 524. الكناشة الناصرية، ص: 264.

وتكلمــــت حــــصب الفـــلاة بكفـــه | لمـــا روى منهـــا الجيـــوش الكــــوثرا
وســريت مـــن حـــرم إلى الأقـــصى إلى | أعلـــى الطبـــاق مناجيـــا رب الـــورى
وتفلـــت في عـــيني علـــي بعـــدما | رمـــدت فأضـــحى كالعقـــاب إذ يـــرى
ورددت عـــين قتـــادة مـــن بعـــدما | قلعـــت وأعـــوز جبرهـــا مـــن أغـــبرا
والظـــبي والـــضب إليـــه تكلمـــا | والـــدوح أومـــت بالـــسجود كمـــا جـــرى[1]

لقد وجد الشعراء الناصريون الباب مفتوحا لولوج عالم المديحيات، فاستوعبوا النمط، وجاروا رواد هذا الفن، وأعادوا إنتاج النصوص المديحية، وكرروا التجارب السابقة حتى طغى عليهم التقليد في الشكل والمضمون والصياغة. فقد كانت بردة البوصيري حاضرة دائما وأبدا، وكأنها المنار الذي يهتدي به كل من يركب سفينة المديح النبوي. ويبدو أن البوصيري قد مارس ضغطه الفني على شعراء المديحيات، فجاءت أغلب القصائد حاملة لصدى البردة ولبعض نفحاتها.

أما صفات النبي وشمائله، فقد استأثرت باهتمام شعراء المديح، وجعلوا لها مساحة مهمة في صدر قصائدهم، تعبيرا منهم عن مدى تعلقهم بذات النبي، تلك الذات التي وصلت منزلة الكمال البشري، وسطعت أنوارها في السماء، وعم جمالها الكون، فلا ترى جمالا إلا وقد تجاوزه النبي وتفوق عليه. وهذا ما نجده في هذه المديحية لأحد كبار أتباع الزاوية، وأحد شعراء المديح الأديب أحمد بن عبد الحي الحلبي، يقول مادحا صفات النبي وشمائله، وقد بدأ النص متغزلا: [الوافر]

كـــريم الوصـــل مـــا أحـــلاك وصـــلا | إذا أوصـــلت مـــن بالحـــب وصـــلا
فمـــا أحلـــى صـــدودك والـــتجني | إذا لم تبـــغ بـــالهجران فـــصلا

ومنها مادحا النبي:

وقـــالوا في الـــسماء البـــدر قلنـــا | فأنـــت البـــدر بـــل أزهـــى وأعلـــى
فللقمـــرين حجـــب واختفـــاء | ووجهـــك منهـــا في الكـــونين أجـــلا
وقـــالوا الغـــصن حلـــو في اهتـــزاز | فقلنـــا قـــدك الميـــاس أحلـــى
وقـــالوا للظبـــا حـــور ملـــيح | لعينـــك مـــا دروا شـــكلا وشـــكلا

---
[1] الدرر المرصعة، ص: 259. الكناشة الناصرية، ص: 275 ـ 276.

فعينك لا تبارى في جمال وقد جمعت لكل الحسن شملا
وقالوا الصبح وضاح فقلنا جبينك عن صباح ما تخلى
وقالوا البرق مبتسم فقلنا لثغرك برق أنس ما تولى[1]

وهكذا يمضي الحلبي في ذكر محاسن النبي وصفاته جزءا جزءا، متبنيا الطريقة الحوارية، ومصطنعا أسلوب الحجاج، وقد طالت قصيدته بهذه التكرارية التي أضفت على النص تشويقا وإثارة خاصة.

وكل من كانت هذه صفاته وهذه مزاياه، فإنه أحق بأن يهيم الناس في حبه وغرامه، ولذلك صرح أغلب شعراء المديح بحبهم للنبي وبعشقهم لجنابه. وحول ذلك يقول محمد المكي بن ناصر: [الكامل]

يا من كلفت بحسنه وغرامه هل لي إلى لقيا خيالك في الكرى
أنت الذي عذل العذول لحبه كفر العذول وما درى لو أبصرا[2]

ونلاحظ أن الشاعر قد اصطنع لغة العذريين الواهين الذين يتطلعون إلى الوصل ويكتفون بالحلم والطيف والخيال، وينتظرون رؤية المحبوب على أحر من الجمر. وما الألفاظ: (كلف حسن غرام لقيا خيال العذول حب) إلا دليل على أن التجربة الصوفية في بعض أبعادها هي تجربة حب حقيقي صادق بين طرف منكسر ضعيف عاشق، وطرف آخر تمثلت فيه كل صفات السمو والكمال والجمال.

وحينما يحس الشاعر المادح بالتفاوت الكبير بين الطرفين، وبأن منزلة المحبوب أسمى من الأقمار والنجوم، وأن الوصل به غاية لا تدرك، فإنه يكتفي بالاستنجاد به وطلب الشفاعة منه، والاعتراف بين يديه بالتقصير. فتتغير نبرات صوته وجرس ألفاظه، ويلجأ إلى معجم التذلل والانكسار والتضرع، مخاطبا الرسول وطالبا الشفاعة منه،يقول محمد المكي: [الطويل]

ألا يا رسول الله جلت جرائمي فكن لي حفيظا يوم أدخل في قبري
وكن لي شفيعا يوم لا ينفع الورى سوى صالح الأعمال من علم الخير
فأنت ملاذي يا عمادي وموئلي وأنت لي الحصن المنيع من الذعر[3]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 244.
(2) الدرر المرصعة، ص: 259. الكناشة الناصرية: ص: 275.
(3) مخ م و 1864 / د، ص: 21. الدرر المرصعة، ص: 525.

وهذه النبرات المتضرعة عادة ما كانت تختتم بها المديحيات، لأن الشاعر بعد فراغه من مـدح محبوبـه، يجد نفسه غير مؤهلة لأن تحظى بوصال أو بقرب، لما علق بها من الأوزار والآثام. ولهذا يلجأ الشعراء إلى الختم بطلب الشفاعة والاعتذار والاعتراف بالتقصير. وكأن نفس الشاعر المنهزمة المنكسرة الغارقة في مهاوي الغفلة تجد في الجناب النبوي طوق النجاة، فتنساب عبارات التضرع باستكانة وخشوع، لـتعلن عـن اختتـام المديحيـة بالمقصد الخفي والغاية المتوارية وراء عبارات الثناء والتبجيل.

ولا يمكن أن ندعي بأن شعراء المديح كانوا نفعيين في مدحهم للنبي، أو أن ما قدموه من أمداح لم يكن صادرا عن عاطفة صادقة. لأن القول بهذا الرأي يجعل المدائح تلتقي مع شـعر التكسب الـذي يغلفـه النفـاق والتزلف والمجاملة. والحقيقة أن المدائح النبوية أبعد ما تكون عن هذه المنطلقات البرغماتية الفاسدة.وذلك لأن حب النبي والتعلق به جزء من مقتضيات العقيدة ومن شروط الانتماء للإسلام كدين وحضارة.

إن الشعراء الناصريين، في مدحهم للنبي (ص)، صدروا عن مشاعر صادقة فياضـة بحبـه (ص). لأن التربية الصوفية علمتهم كيف يتنكرون لذواتهم في علاقتهم بغيرهم، فكيف إذا كانوا يخـاطبون الحبيـب الـذي غمرتهم أنواره القدسية، واهتزت بذكره قلوبهم وتحركت له مشاعرهم العاطفية. ولذلك جاءت مدائحهم، في أغلبها معتدلة ليس فيها غلو أو تطرف، تكشف عما في أعماق النفس العاشقة من عشق وهيام، بعيدا كل البعد عن الشطحات الصوفية الفلسفية والعرفانيات المغالية، لأن الناصريين تعلموا التـصوف الـسلوكي والتربـوي، ولم يحتفوا بالتصوف الفلسفي الوجودي.

3- مدار المديح الصوفي:

لقد نشط هذا الاتجاه الشعري في البيئة الصوفية وفي أوساط الفقهاء، ووجد فيها التربة الخصبة لنموه وانتشاره، خصوصا في أزمنة الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي. وذلك حينما يفقد الناس ثقتهم في علماء السلاطين والبلاطات وفقهاء النوازل والمناسـبات. فـلا يجـدون أمـامهم سـوى الزوايـا والرباطـات، فيولـون وجوههم شطرها، يمدحون علماءها، ويتقربون إلى شيوخها، وينخرطون في مـشروعهم الـديني والتربـوي. لا يطمعون في مكسب، ولا يسعون إلى حظوة، ولا يرجون منفعة، بل يكون همهم الوحيد هو البحث عن الموطن الآمن، وعن القلوب الصادقة، وعن الرجـال الـصلحاء والعلمـاء النبهـاء الـذين يـدلون النـاس علـى الخـير ويعلمونهم أمور دينهم ودنياهم. وإذا كان بعض الشعراء قد سخروا شـعرهم للمـدح والتكـسب والارتـزاق والتزلف إلى الحكام والولاة والسلاطين، وتسابقوا على موائدهم، وأكلوا من فتاتها وفضلاتها، وعاشوا بعقلية نفعية انتهازية، وبطموحات مادية مصلحية، فإن شعراء الزوايا كان لهم شأن آخر، ومنطلـق مغـاير تمامـا. فقـد سلكوا بالمدح مسلكا جديدا. وتوجهوا به إلى رجال العلم والفقـه والتـصوف والولايـة والـصلاح. لا منفعـة تدفعهم، ولا مصلحة تحركهم، لأنهم وجدوا في أولئك الرجال القيم الخالـدة والـصورة المثاليـة للقـادة الـذين

يستحقون المدح والثناء من الناس. ولذلك يعتبرهم الأستاذ عبد الله كنون أصحاب فضل على الشعر لأنهم احتفظوا له بمكانته العالية بعد ما ابتذله أصحاب التكسب والارتزاق[1]، بل إنهم امتلكوا موقفا معاديا لأصحاب التكسب بالشعر،إذ عابوا على الشعراء المرتزقة ولاموا صنيعهم حينما انبطحوا على أبواب القصور ووضعوا جباههم على تراب المصلحة، وتعلقوا بأذيال الملوك. وفي هذا يقول أبو القاسم الشاطبي:

قـل للأمـير مقالـه	مـن عـالم فطـن نبيـه
إن الفقيـه إذا أتـى	أبـوابكم لا خـير فيـه[2]

وقد ساد الاقتناع في صفوف العامة والخاصة بأن كل فقيه تقرب إلى السلطان وتذلل إليه، لا يوثق به ولا بعلمه. لأن من يحوم حول البلاطات ويستجدي الحظوة والامتيازات يكون دائما مستعدا للتضحية بأخلاقه ومبادئه في سبيل المصلحة.

أما الشعراء الفقهاء وأتباع الزوايا، فقد نأوا بشعرهم عن مستنقع التكسب، وابتعدوا عن مواطن الشبهة حينما زهدوا في أبواب الحكام ونظروا إلى الشيوخ والأقطاب والعلماء نظرة التقدير والتعظيم. وإذا كان منهم من مدح الملوك والخلفاء، فإنهم قلة، ومع ذلك فهم لم يستهتروا في هذا الأمر استهتار غيرهم من الشعراء، ولم يتخذوه حرفة، وكانوا لا يمدحون إلا من يستحق المدح[3].

وقد حافظ شعراء الزوايا على هذه القيم، وزهدوا في الدنيا والمراتب والجاه، وابتعدوا عن حمى السلاطين. لأنهم اعتبروا أن الزهد في الماديات والابتعاد عن الحكام "بمثابة الحرف الأول في أبجدية الطريق إلى الله"[4].

إن شعراء الزوايا- وغيرهم من الشعراء الفقهاء- قد خلقوا تيارا جديدا واتجاها مستحدثا في مجال المديح، بحيث هذبوا هذا الفن، وشذبوا أغصانه حتى لا يميل إلى رياض السلاطين وبلاطات الحكام. فساهم عملهم في ظهور شعر مدحي جديد يتغنى فيه أصحابه بصفات العلماء والصوفية ورجال الولاية والصلاح.

لقد كان شيوخ التصوف الصلحاء، في زمنهم، يمثلون صورة البطل النموذج الذي تتحقق على يديه الفتوحات والرغبات، وتصلح به أحوال الناس وتقضى به الحاجات. خصوصا في زمن النكسات والكوارث والصراعات. وقد ازداد الإعجاب بهؤلاء الأبطال والزعماء الروحيين حينما زهدوا في الدنيا وطلقوها ثلاثا،

---

(1) عبد الله كنون: ادب الفقهاء، ص: 142.

(2) م نفسه، ص: 143.

(3) م. نفسه، ص: 144.

(4) احمد الطريق: الكتابة الصوفية، 3 / 780.

وعزفوا عن الماديات وتركوها كليا، وأقبلوا على العلم والدين والذكر والتربية والخدمات الاجتماعية. وكذلك حينما اعتصموا بحبل الله المتين، وانتقدوا الحكام الظالمين، ورفضوا الخضوع لهم أو الاستسلام لتعليماتهم ووصاياتهم. هذه الصفات وغيرها جعلت المجتمع كله يتحلق حول الشيوخ والعلماء الصادقين والمجاهدين. فكثر، بذلك، أنصارهم وأتباعهم، وكثر، تبعا لذلك، شعراؤهم وأدباؤهم. فتنافس هؤلاء في مدحهم والثناء عليهم، وفي تقريظ أعمالهم وتخليد تراثهم ومناقبهم.

وتمثل الزاوية الناصرية نموذجا واضحا لهذا النوع من الشعر. فقد وجد الشعراء المغاربة خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة، بصفة خاصة، الصورة النموذجية للبطل ممثلة في شيوخ هذه الزاوية وفي بعض علمائها وتلامذتها. فقد توارث أهل الزاوية العلم والصلاح والجرأة والقيم المثلى. فارتبطت شهرة هذه الزاوية بسيرة شيوخها وبصيتهم وسمعتهم التي تجاوزت الحدود. ولذلك تقاطر عليها الشعراء من كل حدب وصوب، يطلبون الانضمام للطريقة الناصرية، ويرسمون في لوحاتهم الشعرية صورة البطل الذي ملأ الدنيا بعلمه وزهده وتواضعه.

انطلقت مسيرة المدائح الصوفية في الزاوية الناصرية مع قصائد كل من اليوسي والعياشي. وبعد ذلك أصبحت تقليدا فنيا في صفوف سائر المثقفين والأدباء المنضويين تحت لواء الطريقة الناصرية، حتى أصبحت القصائد التي قيلت في مدح شيوخ الزاوية وعلمائها تمثل تراثا شعريا هائلا قل نظيره في ذلك العصر. بل إن قصائد المدح الصوفي تشكل أهم العلامات الدالة على الحركة الشعرية في الزاوية الناصرية. فلا تكاد تجد مصنفا من مصنفات هذا العصر إلا وفيه بعض من هذه المدائح التي قيلت في هذا الشيخ أو ذاك. ويكفي أن نسرد أسماء الشعراء المداحين لشيوخ الزاوية لنعلم أهمية هذا النوع من الشعر وقيمته. فإلى جانب كل من اليوسي والعياشي نجد شعراء العصر، كعبد الملك التجموعتي وأحمد الحلبي وأحمد التستاوتي ومحمد العلمي الحوات وموسى الناصري وأحمد بن موسى الناصري والصغير الإفراني وغيرهم كثير[1]. بل إن هناك من شعراء المشرق العربي من شاركوا في هذه الحركة المديحية تقديرا منهم لشيوخ الزاوية واحتراما لمكانتهم في العلم والسلوك، فهذا أحد شعراء مصر وهو عبد الرحمان بن العز يمتدح الشيخ أحمد الخليفة بقصيدته التي مطلعها[2]. [الكامل]

حدث عن المرعى الخصيب الأينع	ودع التغزل في الجمال الأروع
وانزل ولذ بالظاعنين وصبهم	أشواقي التي مزجت بأضلعي
فرياض هاتيك المعاهد أينعت	والشوق أمطرها سحائب أدمع

(1) تنظر هذه المدائح، في مصادر الشعر الناصري، وخصوصا في الروض الزاهر، والدرر المرصعة، والكناشة الناصرية، وطلعة المشتري.

(2) الروض الزاهر، ص: 296 ـ 297.

وفيها يقول مادحا:

ذي النسك والفعل الجميل أحمد	بن ناصر سامي المقام الأرفع
المالكي الشاذلي المغربي	اللوذعي أخ النوال الأوسع
الأمجدي الأحوذي الأوضحي	الصالح بن الصالح المتورع
يا در عقد الأفضلين ومن	غدا فعيله بأحمد المتشرع
خذ مدحة كعروسة في خدرها	جاءتك تسعى في جمال أبدع

إذا كانت هذه العبارات المادحة المحملة بألفاظ الثناء والإطراء قد صدرت من أحد شعراء المشرق من المعجبين الذين وصلهم شعاع الزاوية ونور شيوخها، فكيف تكون عبارات الثناء والمدح إذا صدرت من شعراء الزاوية الذين يستحمون بهذا النور ويتلحفون بهذا الشعاع صباح مساء؟ كيف تكون مدائح من نهلوا من معين الزاوية، وارتووا من حياضها المعرفية والروحية، وتربوا على أيدي رموزها وشيوخها، وتشربوا القيم والأخلاق من تعاليمها؟

تكشف المدائح التي قيلت في شيوخ الزاوية عن مستوى الارتباط وعن متانة العلاقة التي كانت قائمة بين القيادة والقاعدة. ففيها نلمس كل العلامات الدالة على الولاء التام والبيعة المطلقة والانتماء الصادق للخط الأيديولوجي الناصري، والالتزام بالمرجعية والتصورات الفكرية للطريقة الناصرية. بقصائد المديح الصوفي عبر الشعراء عن هذا الانتماء وعن هذا الولاء، خصوصا وأن الزمن الذي عايشوا تقلباته وصراعاته دفعهم إلى الاحتماء بحضن الزاوية وبحمى شيوخها، اتقاء للفتنة، وابتعادا عن رحى الصراعات الطاحنة التي كانت تسحق الجميع، وتنشر الرعب والفزع في كل مكان.

لقد وجد الشعراء في الشيخ صورة الزعيم الروحي والموجه التربوي والنموذج البشري الذي يستحق المدح والثناء في زمن ضاع فيه الربان وعز فيه الملاح الذي يقود المركب إلى بر الأمان. ولذلك نجد الشعراء قد ولوا شطر الزاوية بوجوههم ومدائحهم، يصفون كل عالم فذ وكل شيخ زاهد وكل ولي صالح. حتى أصبح للزاوية شعراؤها وللشيوخ مداحهم كما كان للسلاطين شعراؤهم وأدباؤهم.

لقد شكلت (دالية اليوسي) مقدمة لسلسلة المدائح الصوفية التي نظمت في شيوخ الزاوية الناصرية، وكانت عنوانا كبيرا لمدرسة شعرية جديدة تهتم بالزعماء الروحيين وقادة المجتمع الحقيقيين في تلك الفترة. وقد فتحت هذه المدرسة أبوابها لشعراء كثر من أبناء الزاوية ومن العلماء الأفاقيين. فجاءت قصائدهم كامتداد طبيعي لدالية اليوسي باعتبارها القصيدة / النموذج في هذا الباب. وغير خفي ما يمكن أن يحدثه هذا التمركز حول شيوخ الزاوية من استفزاز لأنانية السلاطين، واستثارة لعقدة العظمة والغيرة القاتلة في أعماقهم. فظهور

هؤلاء الرموز واستقطابهم للناس وللطبقة المثقفة، تهديد مباشر لمؤسسة الحكم، وضربة قاضية لهيبة السلطان، وشكل متقدم من المنافسة على الريادة والنجومية والتألق في المجتمع. ولذلك بدأت آلية الصراع تعمل في الخفاء والعلانية لتوتر العلاقة بين المؤسستين؛ السلطة من ناحية، والزاوية من ناحية أخرى[1].

وقد ساهمت قصائد المديح في تضخيم المشكل بين رجال السلطة ورجال الزاوية. فكل مدح للشيوخ يقابله جرح عميق في نفسيات الحكام، وكل ثناء عليهم يصير سهاما حادة تجرح كبرياء أولي الأمر الذين تعودوا احتكار الثناء والمدح لهم. وإذا كان الأتباع والمريدون والمثقفون يتلقون قصائد المديح بالحفاوة والترحيب، فإن هناك من كان ينظر إليها نظرة الريبة والشك والمقت.

كثرت الأوصاف والتحليات في قصائد المديح الصوفي على نمط ما نجده في التراجم. فالممدوح يمتلك أكثر من جانب وخاصية، فهو شخصية متكاملة، ولذلك نجد الشاعر يهتم بالإشارة إلى كل مميزات الشيخ، سواء ما كان متعلقا بالجانب العلمي والمعرفي، أو ما كان مرتبطا بالجانب الروحي والتربوي، أو ما تعلق بالخصوصيات والكرامات والخوارق. فالممدوح (غيث الورى)، و(ناصر الشريعة) و(إمام الطريقة) و(عالم الحقيقة) و(بحر المعارف) و(طبيب الزمان) و(عنوان الولاية) و(محيي السنة) و(مجمع المكارم) وما إلى ذلك من التحليات الصوفية التي تليق بمقام الشيخ. ولنستمع إلى اليوسي وهو يعبر عن هذه المعاني من خلال داليته في شيخه محمد بن ناصر: [الكامل]

غيث الورى ذاك ابن ناصر الذي	نصر الإله به شريعة أحمد
وأعاد وجه الدين أبيض مسفرا	بهجا مقرا عين كل موحد
وأقام سمك بنائه حتى سما	فوق السماك على الأواسي الوطد
وأزاح عن كل حندس شبهة	وضلالة وغواية وتشدد
كم سنة أحييت بعد إماتة	وضلالة أخمدت بعد توقد
وانبت والبدع الحوادث قد دجت	ظلماتها والجهل واری الأزند
والدين مطموس المعالم والهدى	بيض الأنوق ولقطة لم تنشد
والسنة الغراء قفر موحش	ما فيه من هاد ولا من مهتد[2]

[1] تجسد الصراع في التهديد المباشر، والتضييق والحرمان والنهب والمنع من أداء فريضة الحج، واستمر الوضع بين مد وجزر إلى ولاية الشيخ يوسف الناصري (ت 1197).

[2] الديوان،ص:16 طلعة المشتري،ج 1 / 197.

بهذا الوصف الدقيق، وبهذا السرد المسترسل لإنجازات الشيخ وأفضاله تتحول قصيدة المديح إلى ترجمة وسيرة لشخصية الممدوح، كما تتحول إلى وثيقة مهمة تصور الواقع الثقافي والمجتمع الديني في عهده، وما ساد فيه من جهالة وضلالة وبدع، وكأن قصيدة المديح تؤدي أكثر من دور ووظيفة. فإلى جانب إبراز صورة الممدوح، وبيان فضله وقدره، فهي تبرز صورة الواقع بكل اختلالاته وانحرافاته. ومن ناحية أخرى تمرر القصيدة بعض مواقف الشاعر الرافضة والمناهضة لما يعيشه من مفارقات وتناقضات. وبذلك يكون اليوسي قد استغل مساحة المدح ليسجل نقده السياسي والاجتماعي بشكل ضمني وفي قالب فني.

وكانت هذه الشهادة الفنية من عالم تلك الفترة وأديبها كافية لتجعل علماء العصر يهرعون إلى شيخ الزاوية لنهل العلم من معينه وارتشاف البركة من حوضه، خصوصا حينما يؤكد اليوسي بأن شيخه الناصري هو مجدد الدين الذي تبشر به التعاليم الدينية والأقوال المأثورة. وبأنه قطب دائرة التصوف الذي فاق كل الأقطاب، واجتمعت في شخصه كل المكارم والصفات التي لم تجتمع في شيخ غيره:

فكشفت جلباب الجهالة عن سنا	بدر لسائمة الضلال منددِ
ومنحت إحياء الهداية موضحا	منهاجها للسالك المتعبدِ
وحميتها من كل سار سارق	وفككت منها الغل عن هاد الهدي
وجلوت عن حجب الأسرار هلالها	وأعدته بدرا يلوح لمقتدي
أنت الذي جاريت أرباب النهى	فسبقتهم سبق الجواد الجود
أنت الذي قرطست لما أخلصوا	وفلجت عنهم بالمعلي الأسود
وعبرت من لجج المعارف لجة	وقفت بساحلها فحول الورد
وكرعت غير مزاحم بحياضها	فوردت منها كل عذب المورد
وفتحت أصداف المكارم للورى	وجمعت أصناف السلوك الأقصد
وركبت أكتاف الجادة للعلا	ومنحت أعراف العلوم الشرد[1]

ونلاحظ أن أبا علي اليوسي في هذا المدح قد ركز بشكل كبير على صفتين أساسيتين في شخصية الشيخ، وهما: الجانب الديني الدعوي التربوي، والجانب العلمي المعرفي، وقد احتل الشيخ بهما منزلة لم يحظ بها غيره. وفي عبارة الشاعر (غير مزاحم) إشارة إلى ما وصل إليه الشيخ من علم، بحيث لم يكن لينافسه أحد.

(1) طلعة المشتري،ج 1 / 197 ـ 198.

وبذلك أضحى وحيد زمانه وفريد أوانه. وقد ساهمت الجمل الفعلية المتتالية في تكثيف عملية السرد لمنجزات الشيخ في مجال العلم والتربية والدعوة: (كشفت منحت حميت جاريت قرطست عبرت كرعت فتحت ركبت).

ولقد شكلت دالية اليوسي مرجعا لشعراء المديح الصوفي في الزاوية الناصرية وفي غيرها، وعملت على تحريك الممارسات الشعرية وتوجيهها نحو الاهتمام برجال الزاوية. والحقيقة أن اليوسي نفسه قد تأثر بصنيع من سبقه من الشعراء، وعلى رأسهم البوصيري حينما مدح شيخه أبا العباس المرسي. وهكذا انتمى اليوسي إلى شعراء الداليات[1]، ودخل هذا النادي من بابه الواسع.

تناسلت المدائح وتكاثرت، تختلف حينا، وتتشابه أحيانا أخرى. وما ترك الشعراء شيخا من شيوخ الزاوية إلا ونظموا في حقه مدائح تشيد بخصاله ومناقبه وأفضاله. ولكن أغلب المدائح قيلت في الشيخ المؤسس محمد بن ناصر (ت1085) وخليفته من بعده الشيخ أحمد بن ناصر (ت 1129)، فهذا أبو سالم العياشي (ت1090)، يعلن بدوره عن ولائه التام لشيخه ابن ناصر ويعبر عن تعلقه بهذا الزعيم الروحي الكبير الذي تحول إلى قلعة حصينة يحتمي بها كل من اكتوى بنار الواقع، ويلجأ إليها كل من ذاق مرارة الحياة، فهو الدواء الشافي، وهو البحر الطامي، وهو مجدد الدين ومحيي طريق القوم. رجل اجتمعت فيه كل خصال الصلاح والعلم، فمن لزم داره فاز وظفر، ومن أعرض عنه خاب وخسر. يقول العياشي: [الكامل]

حصني إذا خان الزمان وناصري	شيخ الشيوخ محمد بن ناصر
محيي طريق العلم بعد دروسها	ومعيد رسم للعبادة داثر
بحر الشريعة والحقيقة من له	بعد التردد دان كل معاصر
محيي طريقا للجنيد وصحبه	والشاذلي والشيخ عبد القادر
كم سنة بظهوره ظهرت وقد	نسيت زمانا ما لها من ذاكر
يا من به ظمأ لعلم نافع	جد المسير إلى حماه وبادر
والزم داره تفز بما أملته	واصبر به صبر الكرام وصابر[2]

ونلاحظ أن العياشي يلتقي مع اليوسي في كثير من الإشارات المتعلقة بشخصية الممدوح، مما يدل على أن ما جاء في هذا الوصف قريب من الواقع، ليس فيه تضخيم أو مغالاة. ولعل عين الرضا التي كان ينظر بها كل واحد منهما إلى شيخه، هي التي جعلت المعاني تتلاقى والإشارات تتشابه. وإذا كان اليوسي قد حافظ

---

[1] الداليات أو الدوالي، سلسلة من القصائد، تبدأ بدالية النابغة في المتجردة، وتتبعها دالية البوصيري، ودالية اليوسي، ودالية التساوتي. انظر: طلعة المشتري،ج 1 / 252. وأحمد الطريبق: الكتابة الصوفية..، ج3 / 756 ـ 761.

[2] الروض الزاهر، ص: 222 ـ 223.

على قوة الشاعرية في داليته وجمع بين التعبير والتقرير، فإن العياشي لم يقاوم جاذبية الأفكار والمعاني، فاستسلم للتقرير والأسلوب المباشر. ولهذا جاءت مدحته قريبة من النفس الخطابي والطابع النظمي، وهي السمة الغالبة في شعر الفقهاء.

لكن العياشي لا يكتفي بالوصف المباشر أو بذكر سجل إنجازات الشيخ، وإنما يتذلل، فيغير نبراته، ويصطنع خطاب التشفع والتضرع، وكأنه في موقف حرج، ينتظر الفرج من شيخه والخلاص من سيده، ولذلك يخاطبه مبتهلا متوسلا: [الكامل]

يا سيدا حاز المعارف كلها	عطفا على عبد لئيم جائر
قد جئت نحوك مستجيرا خائفا	والقلب مني في جناح طائر
لا أبتغي دنيا ولكن أبتغي	ما كان أعلى من نفيس جواهر
حب الإله مشاهدا لجلاله	في باطني وجماله في ظاهر
والله أرجو الوسيلة سيدي	في نيل ما أملته في خاطري
بشرى لمن وجهت قلبك نحوه	وغسلت باطنه بقلب طاهر[1]

ويشارك أحمد التستاوتي في هذه الحركة المديحية، فيجاري اليوسي في صنيعه، ويركب صهوة المعارضة، فينظم مطولته اللامية في مدح شيخه محمد بن ناصر[2] وقد سلك نفس الطريق، ووافق من سبقه على نفس المضامين والإشارات. فالشيخ بحر العلوم ومحيي الدين بعدما تعطلت مراكزه وانهارت حصونه، وهو الذي حارب الجهل والجهالة والغي والغواية: [الكامل]

الماجد الشيخ ابن ناصر الذي	ملك القلوب بطوله المتسلسل
أحيى السيادة بعدما قد عطلت	وأقام رسم الدين بعد تخلخل
وسما به شرع النبي محمد	وأزاح ليل الجهل بدر شمردل
بحر تدفق من علوم جمة	يشفي الغليل مقاله إن يسأل
أحيى المكارم بعد ما بليت وقد	أطفأ ضرام الغي بعد تشعل[3]

---

(1) م. نفسه، ص: 223.

(2) ومطلعها: قف ساعة بين الغوير فاربل واعطف بمنعطف الرسوم الهمل.
تنظر في: نزهة الناظر 2 / ورقة 33. وطلعة المشتري 1 / 210 ـ 231.

(3) نزهة الناظر 2 / ورقة 36. طلعة المشتري 1 / 219.

ونجد التستاوتي يعيد المعاني نفسها، كما وردت في دالية اليوسي، فالشيخ يحتل منزلة في العلم والمعارف لا يدانيه ولا يزاحمه فيها أحد. كما نجد التستاوتي يسير على نهج اليوسي في استعماله للجمل الفعلية المتوالية حين يعرض سجل إنجازات الشيخ،حيث يقول: [الكامل]

أنت الذي سدت الجاري للعلا ... إذ لا يجاري ماجد بتحيل
وسلكت بحرا من علوم فائضا ... بمعارف ما إن له من سحل
لا من يزاحم في التشام فراتها ... فشربت وحدك كل عذب سلسل
وقطفت نوارا بأنوار سمت ... وهصرت منها كل غصن مخمل
وجليت من درر المعارف ما به ... تغني الفقير عن السؤال المرذل
وعلوت أطواد الفضائل في الورى ... وسرى الهدى من فضلكم للأسفل
ما زلت ترقى في المعالي صاعدا ... وسواك يذهب في الحضيض الأسفل[1]

وإذا كان اليوسي والتستاوتي والعياشي قد ركزوا في مديحهم على الصفات الخلقية والعلمية للشيخ ابن ناصر، فإن الشاعر أحمد الحلبي زاد على ذلك، فركز على تصوف الشيخ وعلى الأنوار القدسية التي كانت تنبعث من أفعاله وأقواله. فقد جمع الشيخ بين الشريعة والحقيقة والطريقة، وامتلك أسرار علم الحقائق، وكساه الله بأنوار الهدى، وفيه يقول: [الكامل]

نبع المواهب والعلوم بصدره ... في درسه يجري كبحر طامي
جمع الشريعة والحقيقة والطريقة إذ ... بدا مصباح كل ظلام
قد طلق الدنيا ثلاثا واثنثى ... للزهد والتقوى ونيل مرام
برهان أهل الحق كم جلى العمى ... وشفى الحشا من علة وكلام
وضحت له أسرار علم حقائق ... من بعدما خفيت على الروام
شيخ تحقق بالتصوف عارف ... بإلاهه علم من الأعلام
شيخ كساه الله أنوار الهدى ... وبه انجلى في الدهر كل ظلام
من لم يرد من بحر عذب علومه ... حرم الهدى كمدا مدى الأيام[2]

---

(1) م. نفسه.ج1/ ص221

(2) الدرر المرصعة، ص: 347. الروض الزاهر، ص: 247. طلعة المشتري،ج 1 / -262-263

وقد توارث أبناء الشيخ وحفدته المشيخة، كما توارثوا هذه الصفات. ولذلك اجتمع الناس حولهم وأعلنوا الولاء لهم، وكان في مقدمتهم الشيخ أحمد الخليفة الذي عرفت الزاوية في عهده أوج إشعاعها وقمة مجدها الذهبي. وكان من مظاهر هذا التألق والازدهار، أن عرفت الحركة الشعرية في أيامه نشاطا واسعا على مستوى الإبداع. وكانت قصائد المديح الصوفي من الدرر التي رصعت هذه الفترة من تاريخ الزاوية. فإذا كان بعض كبار الشعراء قد رحلوا عن الزاوية بعد رحيل الشيخ ابن ناصر، فإن هناك شعراء آخرين برزوا على الساحة، لا تقل نصوصهم جودة وأهمية عن شعر من سبقهم. وقد برز في هذه الفترة طائفة من أبناء البيت الناصري ممن استهواهم الأدب، واستبدت بهم نزعة الشعر. شارك شعراء البيت الناصري في هذه الملحمة المديحية من موقعهم كشعراء فقهاء منفتحين على فن الشعر متمرسين بقرضه ونظمه. ويبرز من هؤلاء الشعراء الشيخ موسى الناصري الأديب الفنان المبدع الذي جمع في مدائحه بين رقة الشعراء ورجاحة العلماء وعاطفة الصوفية. استفاد الأديب موسى الناصري من محفوظه الشعري، ومن تجارب سابقيه في مجال المديح الصوفي، فجات مدائحه تدور في نفس الفلك، وتحمل نفس البصمات والآثار التي وجدناها في شعر اليوسي وأقرانه. فالمدحة تتناول صفات الممدوح الخلقية والعلمية والصوفية ؛ فالشيخ هو شمس الزمان، وهو ماجد الأمجاد، والإمام الأوحد، وقطب الزمان، والهمام، وهو صاحب الفضائل التي لا تعد ولا تحد ولا تحصى. وهو الذي يرجى في الشدائد، وتحقق به الرغائب، وتفرج به الكروب وما إلى ذلك من الأوصاف والتحليات: [الكامل]

شمس الزمان وماجد الأمجاد	والفخر المعظم والإمام الأوحد
قبلت من فرح به خد الثرى	شكرا ولا حظ لمن لم يحمد[1]

ويقول في مدحة أخرى: [الكامل]

سلم على قطب الزمان وغيثه	إمام مجد حاز قطب التقدم
أعني ابن ناصر الهمام المرتضي	قطب الأسيدة والإمام الأعظم
بحر الزمان وسعده ونهاره	ومحاسن الدنيا إليه تنتمي
شرف يطرز بالنجوم ويستمي	فوق السماء على مرور الغيم
والله ليس له نظير لا ولا	فهو الإمام وروضة المتيم
كم من فضائل لا تعد تكثرا	وفواضل فاضت بهاء الأنجم

[1] الروض الزاهر، ص: 364.

عجبـــا لمـــن لم يـــستلم يـــد مجـــده	كيــف النجــا مــن راشــقات الأســهم
لا غـــرو أن المجـــد فيـــه ســجية	والمــدح يقــصر عــن علائــه الــسمي[1]

وبعد هذا الثناء الجميل ينتقل الشاعر إلى اتجاه آخر،فيحول نصه من سياق المدح إلى خطاب التذلل والتشفع والتوسل، وهذا ما لمسناه في المدائح السابقة. وهو ما يعني أن المدائح ينتظمها نسق واحد، وأن بنيتها تتشكل من مستويين أساسيين هما، مستوى المدح والثناء واستعراض صفات الممدوح وخصاله وأفعاله، ومستوى الانكسار والتذلل والتوسل بين يدي الممدوح. وهذا ما نجده في هذه المدحة أيضا: [الكامل]

قــد طــال هجــري وانتظــاري لعفــوكم	منـــوا بإطفـــا لـــوعتي بتبـــسم
حاشـــا لجـــودك أن تقـــنط عاصـــيا	العفـــو أقـــرب مـــن إمـــام أعظـــم
هـــذا عبيـــدك قـــد أتـــى مستـــشفعا	مـــسترحما بتـــودد وتـــرحم
أنـــت الوقايـــة والمجـــير مـــن الـــبلا	ولكـــل حادثـــة دهـــت بالمـــسلم
لـــولاك يـــا ابـــن الأكـــرمين لمـــا غـــدت	أولاد ناصـــر عرضـــة المستقـــسم[2]

والحقيقة أن اللجوء إلى الشيخ في تلك الفترة، لم يكن من باب المجاملة أو التقليد، وإنما كان لحاجة نفسية واجتماعية وروحية. ففي عهد أحمد الخليفة، كانت البلاد تعيش تحت حكم السلطان إسماعيل، وكانت المناطق النائية والزوايا الصوفية فضاءات تزعج السلطان، لما تشهده من حركات دينية صوفية وثقافية، ولذلك كثرت المناوشات والاستفزازات لاستدراج شيوخ الزوايا وأتباعها إلى دائرة الصراع المباشر[3]. أضف إلى ذلك أن الشيخ أحمد الخليفة كان (لا يبالي بأمير ولا مأمور، ولا سلطان ولا وزير، وزهد عن أبواب الملوك، ولا يلتفت إليهم في حاجة جلت أو قلت... وما ذكر سلطان في خطبته قط...)[4]. كل هذه المعطيات ساهمت في تأزيم العلاقة بين المؤسستين. فكانت آثار هذه الوضعية تصيب أتباع الزاوية وتؤثر عليهم. ولذلك جاءت المدائح كتعويض للشيخ عن إحباطاته النفسية في علاقته مع جهاز المخزن، كما كانت نوعا من الدعم المعنوي

---

(1) م. نفسه، ص: 361.362

(2) م نفسه، ص: 362 ـ 363.

(3) أقدم السلطان إسماعيل على منع الشيخ أحمد الخليفة من الذهاب إلى الحج سنتين متواليتين: (1119 و1120) وأمره بالتوجه إلى مكناس للاستئذان... انظر تفاصيل ذلك في الرحلة الناصرية 1 / ص: 4 ـ 7.
رحلة احزي مخ م و 147 / ق.ص46 -67

(4) الروض الزاهر، ص: 292 ـ 293.

والالتزام الأخلاقي الذي يعبر به الأتباع عن ولائهم والتزامهم وإخلاصهم لإطارهم الأيديولوجي مهما ساءت الظروف وتعقدت الأحوال.

ويشير الأديب موسى الناصري،في شعره، إلى بعض ما لاقاه الشيخ، ويدرج ذلك في سياق المدح، قائلا: [الكامل]

يا ويح قوم أتعبوه بحملهم	ما ليس يحمله الطين الأسود
وتحزبوا بمكائد لم يعلموا	أن أحمد ذا المشرفي المهند
كالبدر إلا أنه لا يختفي	والليث إلا أنه لا يعتدي[1]

وقد ظل الشيخ أحمد الخليفة ملهما للشعراء حتى بعد وفاته، لأن آثاره وأفضاله ظلت شاهدة، وبقيت خالدة. ولهذا سجل الشعراء اللاحقون في قصائدهم ما تناقلته الشفاه وما رددته المصادر عن هذا الشيخ. ولعل هؤلاء الشعراء كانوا يعوضون بمدائحهم ما حرموا منه من فرصة الاجتماع بالشيخ والاقتباس من أنواره. وهكذا نظم أديب الزاوية أحمد بن موسى الناصري قصيدته ومديحيته الشهيرة بالنسيم العاطر[2] والتي مطلعها: [الكامل]

هب النسيم معطر الأردان	والدوح يرفل في حلى الألوان

وفي هذا النص يسير أحمد الناصري على إيقاع من سبقه من شعراء الزاوية، فينظر إلى ممدوحه نظرة شمولية تلامس كل جوانب شخصيته، فهو عضب الدين الباتر، وقاهر الظالمين، ومزيح الضلالة، ومعز دين الله، وتاج الولاية وشمس الزمان، وهو البحر، والينبوع، وصارم الإسلام، وكعبة الإحسان، وصاحب الكمال. وقد جمع الشاعر، في مديحه، بين المدح والفخر والتوسل: [الكامل]

يا سائق الأظعان عج نحو الحمى	واحمل تحية مدنف هيمان
وألمم بروضة أحمد شيخ الورى	شمس المعاني العارف الرباني
نجل ابن ناصر الإمام المرتضى	الماهر الأتقى الرفيع الشان

---

(1) م نفسه، ص: 364.

(2) الدرر المرصعة، ص: 77 ـ 78. وقد كانت القصيدة موضوعا للشرح الذي أنجزه الأديب محمد المكي بن ناصر وهو (البرق الماطر في شرح النسيم العاطر).

الله أرشـــده وأعلـــى حزبـــه	وأدام نـــصرته مـــدى الأزمـــان
وأجـــاح كارهـــه وأحمـــى داره	وسمـــا بـــه شمـــسا علـــى كيـــوان
وأقامـــه للـــدين عـــضبا بـــاترا	ومهنـــدا ذكـــرا أعـــز يمـــان
وأنـــار مظلـــم عـــصرنا مـــن جهلـــه	ومحـــا رســـوم الظلـــم والعـــصيان
وأزاح كـــل ضـــلالة لمـــا انتـــضى	وأعـــز ديـــن المـــصطفى العـــدنان
صـــلى عليـــه مـــسلما رب الـــورى	مـــا حـــن مـــشتاق إلى الأوطـــان[1]

ففي هذا المستوى الأول من القصيدة نلاحظ استرسال الشاعر في ذكر صفات الممدوح الصوفية والخلقية، وكذلك في استعراض ما أنجزه الشيخ في حياته خدمة للدين والعباد والبلاد، وبعد هذا المدح الخالص، ينتقل مباشرة إلى مستوى الفخر، ولكن بدون أن يغادر سياق المديح الصوفي: [الكامل]

فخـــرا بـــني نـــصر بأحمـــد مـــن غـــدا	تـــاج الولايـــة، حـــضرة الرحمـــان
فخـــرا ببـــدر فـــائق ومهلـــل	ناهيـــك مـــن شمـــس في كـــل أوان
فخـــرا بمـــن أضـــحى صـــميم زمانـــه	درا نفيـــسا غـــالي الأثمـــان
فخـــرا ببحـــر ســـيبه عـــم الـــورى	ينبـــوع علـــم ممطـــر هتـــان[2]

ويختم مدحته، على طريقة رواد هذا الفن، بالتوسل والتضرع والاستنجاد بحمى الشيخ وبجنابه:

يـــا صـــارم الإســـلام يـــا بحـــر النـــدى	يـــا ذخرنـــا يـــا كعبـــة الإحـــسان
يـــا حـــائزا كـــل الكمـــال وروضـــة	ســـقيت بويـــل نوالـــه الهتـــان
فبـــه نـــصول علـــى الزمـــان إذا طغـــى	ونـــروم نكـــب عـــدونا الميـــان
وانظـــر لحـــالي واجـــبر الكـــسر الـــذي	أعيـــى الأطبـــة مـــن قـــديم الزمـــان[3]

(1) الدرر المرصعة، ص: 77 ـ 78.

(2) م نفسه، ص: 78.

(3) الدرر المرصعة، ص: 77 ـ 78.

ويشارك الأديب محمد الصغير الإفراني في هذه السمفونية المادحة لشخص أحمد الخليفة، موظفا المصطلح الصوفي بكثرة، ومعتمدا بعض النصوص المأثورة والتي كان الصوفية يعتمدونها كمرجع أساسي في طرقهم وأسانيدهم، وخاصة حديث (من رأى من رآني...). [البسيط]

فهو الإمام الذي شاعت فضائله	كما فواضله شنفن آذانا
وهوالذي في صميم المجدما برحت	أسلافه تتهاداه إلى الآنا
قطب غريب ولكن في محاسنه	إن النفيس غريب حيث ما كانا
أما طريقته المثلى فلست ترى	يحوكها غابر الأزمان إنسانا
وما علي إذا ما قلت معتقدي	دع الجهول يظن العدل عدوانا
يا أيها القطب والآيات شاهدة	يا أيها الغوث إسرارا وإعلانا
إنا روينا حديثا من طريقكم	قال الثعالبي قولا كشف الرانا
لسبعة من رأى من كان أبصرني	إني له ضامن روحا وريحانا
وأنت سابعهم فاشهد بفضلك لي	فقد رأيتك وسنانا ويقظانا[1]

وهكذا كانت المدائح الصوفية الناصرية مساحة فنية، يسعى الشاعر فيها إلى رسم أحساسيه بالكلمات، وإلى التعبير عن مواقفه بالوزن والإيقاعات. لم يكن فن الشعر عنده مقصودا لذاته، ولم تكن الممارسة الشعرية بالنسبة إليه لغاية فنية بقدر ما كانت وسيلة لإسماع صوته، وللتعبير عن مواقفه ومشاعره. ولذلك جاءت أغلب النصوص تقريرية في أسلوبها، يغمرها النفس الخطابي والتعبير المباشر. لأن اللفظ والإيقاع كانا خادمين للمعاني والأفكار. ولأن الاهتمام بالمضمون جاء على حساب الاهتمام بالشكل، باستثناء بعض التجارب الشعرية التي استطاع أصحابها تحقيق التوازن الفني بين مكونات الخطاب الشعري.

4- مدار الرثاء الصوفي:

إذا كنا نسلم بخصوصية شعر الصوفية والفقهاء، ونعتبر ما أسهموا به من أشعار نوعا خاصا من الشعر، له خصائصه التي تميزه، وله منطلقاته وخلفياته التي تفسره. فإن هذه الخصوصية تظهر بجلاء كبير في تعاطيهم مع غرضي المدح والرثاء، وفي البواعث التي تدفعهم إلى التعبير ونظم الشعر. ففي أشعارهم يلمس القارئ صفة الصدق والمشاعر الدافئة التي تنبعث من ألفاظهم وعباراتهم. فمدائحهم تخصص، في الغالب،

(1) الكناشة الناصرية، ص: 78 ـ 79.

لذوي الصلاح والعلم والتصوف والولاية، لا أثر فيها للمجاملة أو التملق أو التزلف. وكذلك كانت مراثيهم معبرة عن صدق العواطف التي تصاحب الممارسة الشعرية. تجدها نابعة من نفسيات متوترة ومنفعلة بما أحدثه فقد الولي أو هلاك الإمام أو ضياع الشيخ أو القريب أو الحبيب من ألم وجزع وحزن. وفي مراثيهم تظهر أخلاقياتهم ومتانة الروابط التي تربطهم فيما بينهم، كما أنها تكشف عن احترام كبير لشيوخهم وأئمتهم. والفقهاء والصوفية، عموما، (يرثون من يحظى بحبهم وتقديرهم، كذوي قرباهم وميشختهم من أهل العلم والدين، أو من يحقق مراد الشرع في إعلاء كلمة الله ونشر ألوية العدل والسلام بين الناس، من القادة والملوك المصلحين)[1].

ورثاء الفقهاء يكون،في الغالب، مصحوبا بدرجة كبيرة من الحزن والتفجع والحسرة. فهم ينظمون مراثيهم من داخل المعاناة ومن عمق الفاجعة، ينظمونها وقلوبهم تتمزق حزنا وألما، وعيونهم تمطر دمعا ودما، وأنفاسهم تقاسي وتحترق هما وغما. وهذه المشاعر عادة ما تصاحب لحظة الرثاء وساعة تذكر الفقيد وما كان له من أفضال وصفات ومزايا. ولذلك عدت المراثي من أشرف الأغراض عند العرب (وقديما سئل أحد الأعراب عن المراثي، لماذا هي أشرف الأشعار، فأجاب: لأننا نقولها وقلوبنا محترقة)[2].

والصوفية حينما يرثون، فإنهم يبثون في مراثيهم ما أصابهم من إحباط وحسرة على ضياع الحصن الآمن، والطبيب الشافي، واليد الرحيمة، والقلب الكريم. يبثون فيها مشاعر المرارة والأسف على الخسارة العظيمة التي حلت بهم في زمن كانوا فيه في أمس الحاجة إلى من يظللهم بعلمه وخلقه، ومن ينير دروبهم بهديه ونصحه. وخلال مراثيهم تجدهم يمارسون صوفيتهم ويمررون ثقافتهم وحمولتهم الفكرية. فغياب الشيخ أو الإمام يعني أفول شمس زمانهم، وغياب النور من أرجاء بقاعهم، وسيادة الظلام في ليلهم ونهارهم. ويكون لذلك انعكاس مباشر وقوي على طعم الحياة بعد هذا الحادث. فلا الحياة تحلو، ولا القلوب تفرح، ولا الأنفاس تستقر. وإنما تتحول الحياة بعد الفقيد إلى جحيم ممتد وإلى عذاب متواصل وألم مستمر. لأن ضياع العالم أو الفقيه أو الصوفي يعني ضياع الدين والقيم والخلال. كما يقول ابن دريد في رثائه لابن جرير الطبري: [البسيط]

إن المنية لم تتلف به رجلا	بل أتلفت علما للدين منصوبا
كان الزمان به تصفو مشاربه	فالآن أصبح بالتكدير مقطوبا[3]

(1) عبد الله كنون: أدب الفقهاء، ص: 175.

(2) يحيى الشامي: أروع ما قيل في الرثاء، ص: 61، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1- 1992.

(3) أدب الفقهاء، ص: 184.

وكما يقول صلاح الدين الصفدي في رثائه لابن حيان النحوي:

يـــا أســـفا كـــان هـــدى ظـــاهرا	فعـــــاد في تربتـــــه مـــــضمرا
وكـــان جمـــع الفـــضل في عـــصره	صـــح، فلمـــا أن قـــضى كـــسرا
وعـــرف الفـــضل بـــه برهـــة	والآن لمـــا أن مـــضى نكـــرا[1]

وعلى النهج نفسه، ذهب الصوفية في تصويرهم لوقـع الـصدمة علـى نفوسـهم إثـر ضـياع أحـد شيوخهم. فهم يكون فيه كل الخلال الحميدة، يكون العلم والخلق والورع والقدوة والصلاح. لأن الالتزام بالخط الصوفي يولد في نفوس الأتباع وباقي الصوفية مشاعر عنيفة، ويـضخم في أعمـاقهم أحاسـيس الغربـة والضياع، ويعود بهم إلى نقطة الصفر في مسيرة العلم والخلق ويغير وضعهم النفسي والاجتماعي. وهذا ما نلمسه عند أحد شعراء الزاوية الدلائية وهو يرثي أحد علمائها الشيخ الأديب محمد ابن المسناوي الـدلائي (ت: 1136) قائلا: [الطويل].

فهيهـــات مـــن للعلـــم بعـــد محمـــد	ذكـــاء واتقانـــا ونقـــلا محـــررا
فـــديناك مـــن شـــيخ جـــلالا وســـؤددا	وصـــدقا وتحـــصيلا وفهمـــا ميـــسرا[2]

بهذه العبارات المشحونة بالألم والحزن والحسرة يـودع الـصوفية موتـاهم في جـو جنـائزي كئيـب ومهيب، مستشعرين حجم الكارثة وعظم المصيبة التي حلت بهم وبالمجتمع أجمع.

والشعر الناصري- كغيره من أشعار الزوايا- قد خلد هذه اللحظـات الحزينـة والمـشاعر الـصادقة المفعمة بالحب والتقدير لشيوخ الزاوية الذين اهتزت لرحيلهم أركان البلاد، وتمزقت لفقدهم أكبـاد العبـاد. كانت مراثيهم بحجم مدائحهم، كانت صورة معبرة عن موقع الشيوخ الناصريين في المجتمع المغربي، وشـهادة تترجم لمآثر أولئك الأعلام، ولأفضالهم ومساهمتهم الفعالة في كل واجهات الحياة.

فكلما هلك شيخ ناصري أو فارق الحياة، فإن ذلك الحدث يصبح فرصة لشعراء الزاوية وأتباعهـا كي يسجلوا انطباعاتهم ومشاعرهم، ويكون مناسبة للرسم بالكلمات والإيقاعات حجم ما أحدثـه الرحيـل في نفوسهم من إحساس بالخيبة والأسف والإحباط..وقد تجد منهم من تضخمت في نفـسه أحاسـيس النـدم والحسرة، لأنه لم يحسن استغلال الفرص في حياة شيخه، ولم يتزود منه بما يكفيه، ولم يأخذ حظـه كـاملا مـن

---

(1) م نفسه، ص: 188.

(2) السقاط الشعر الدلائي، ص: 159.

بركاته وعلمه ودعواته. وعند رحيله يستشعر الشاعر بحجم الخسارة وبوقعها على نفسه. وهذا ما نلمسه في رثاء أحمد التستاوتي للشيخ محمد بن ناصر: [مجزوء الكامل]

يــــا ليــــتني يــــا ليــــتني	نلــــت المنــــى مــــن ســــيدي
وشــــربت مــــن ورد الــــصفا	ولثمــــت كــــأس تــــوددي
مــــن لــــي بــــشيخ عــــارف	ذي همــــة وتعبــــد
هــــو ذا إن نلتــــه	ظفــــرت يــــداك بعــــسجد
وعثــــرت بــــالكنز الــــذي	يغــــني بــــأقرب موعــــد[1]

ففي هذا الرثاء الممزوج بالمدح والثناء وذكر الخصال الحميدة التي اتصف بها الشيخ ابن ناصر، نجد التستاوتي يعترف بتقصيره وغفلته، فيخلط خطاب الرثاء بخطاب العتاب الذاتي ومحاسبة النفس. ولكي يزيد في تضخيم درجة اللوم والتوبيخ، يستعرض الشاعر أفضال الشيخ عليه، وحسناته على الناس جميعا. فبفضل هذا الشيخ عرفت حياة الشاعر انقلابا كليا وتحولا جذريا. إذ كان له فضل كبير وبصمات واضحة على هذه الحياة وله آثاره العميقة في مسيرة الشاعر الحياتية والدينية. [مجزوء الكامل]

فبــــه انتميــــت إلى العــــلا	وشــــربت أعــــذب مــــورد
وبــــه أحــــن إلى الــــصفا	وأريــــد أهجــــر مرقــــدي
وبــــه أخــــاف وأرتجــــي	وبــــه يكــــون تجلــــدي
وبــــه تفــــرج شــــدتي	وبــــه أخــــول مقــــصدي
وبــــه أعــــز وأغــــتني	وبــــه اضــــمحل تنكــــدي[2]

وقد لعب أسلوب التكرار دورا كبيرا في تضخيم الشعور بالندم. فالتذكير بأفضال الشيخ ومناقبه، فيه عتاب ضمني للذات التي فرطت في جنب شيخها ولم تحسن استغلال الفرص. وقد ساهم التركيب النحوي (به + فعل) في خلق ذبذبات متلاحقة قوية على النفس، تعلن عن درجة الحسرة التي يحس بها كل من فقد بوصلته في هذه الحياة.

---

(1) نزهة الناظرج2 ص:52 وطلعة المشتري، 1 / 308.

(2) م. نفسه، 1 / 309.

لم تكن المراثي الناصرية أشعارا خالصة حاملة لانفعالات الذات وأناتها وما يتجاذبها من أحاسيس الحسرة والحيرة والأسف من جراء هول الكارثة التي حلت بأهل الفقيد وأتباعه، وإنما كانت، أيضا، مزيجا من الخطابات المتداخلة والمتقاطعة، والتي تتحكم فيها مقصديات متنوعة، وتوجهها خلفيات مختلفة. فأحيانا يهيمن عليها الخطاب الترجمي والمنقبي بشكل يحول مساحة النص إلى فضاء سيري منظوم، حيث يلجأ الشاعر إلى استقصاء الجوانب العلمية والروحية والكرامية للشيخ، معتمدا ما تواتر من أخبار وروايات، ومرددا ما تناقله الناس من صفات وكرامات، ومستخدما التحليات الترجمية التي تتردد، عادة، في كتب الترجمة والتاريخ. وأحيانا تقدم المراثي كشفا عاما لخريطة المجتمع الثقافي وبرامج الدراسة ولأنماط الفنون والمعارف والعلوم التي عرفها عصر الشيخ، بحيث تتحول المرثية إلى شبه فهرسة تتخللها عناوين المصادر والكتب وأسماء العلماء والشيوخ الذين تلقى الشيخ على أيديهم العلم والمعرفة، وأحيانا تكون المرثية كوثيقة صوفية، تشير إلى التوجه الفكري الذي تتبناه الطائفة الناصرية، وذلك من خلال الحضور المكثف للمصطلح الصوفي والمفاهيم المرجعية. وإلى جانب هذه الخطابات، تتجه المراثي لرسم صورة للمجتمع السياسي، وما ساد فيه من ظلم واستبداد وانتهاك لحقوق الإنسان ولحرمة العباد وكرامتهم.

تقدم المراثي صورة متكاملة متعددة الأبعاد لشخصية شيوخ الزاوية، وتحرص على مقاربة هذه الشخصية من زوايا مختلفة،فلا يكتفي الشاعر في رثائه بجانب دون ذكره للجوانب الأخرى. لكن نلاحظ أن الشعراء الناصريين يمررون مواقفهم الشخصية من خلال سياق الرثاء، خصوصا ما يتعلق بقضايا المجتمع والسياسة، أو ما يتعلق بقضية الخلافة في الزاوية وما أثارته من نزاع وخصام بين الأتباع. وقد سجل الأديب محمد المكي في رثائه لوالده بعض الإشارات التي يستفاد منها في كتابة تاريخ الزاوية، من ذلك قوله: [الطويل]

أبا عمران من للزوايا يحوطها ... من الظالم الباغي على رغم راغم
فكم كربة فرجتها بمقالة ... وكم أثرت آثارها في المكارم
فلم يك للمظلوم بعدك ناصر ... ولم يك للأحباس مثلك حازم
وقد كنت كالليث الجسور بأراكة ... بها الوحش مذلول يخاف الضراغم
فلما توارى قام من كل وجهة ... من الغمر داع يدعي ملك عالم
سألت الذي يقضي الأمور بحكمه ... يقيض للأحباس مثلك صارم
فيسترجع المشرود منها ويرتقي ... ذرى الفضل والإحسان من غير خاصم[1]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 378.

نلاحظ أن الشاعر انزاح قليلا عن خطاب الرثاء، وجعل منه وسيلة لرسم صورة للواقع كما عاشه أهل الزاوية في صراعهم مع رجال المخزن من جهة، وفي صراعهم الداخلي المتعلق بقضية الخلافة في الزاوية ومشاكل تدبير أحباسها من جهة ثانية[1].

وقد كان للمواقف السياسية لشيوخ الزاوية حضور بارز في بعض المراثي، خاصة الموقف من السلطة الحاكمة آنذاك. فقد تميز الشيوخ الناصريون الأوائل بامتناعهم عن الخضوع لوصاية السلطان، وبرفضهم الدعاء له في خطبهم. وهذا ما أشار إليه إبراهيم المشتوكي في رثائه للشيخ أحمد الخليفة: [الكامل]

لا يختشي في الله لومة لائم	فيهابه ذو الملك والطغيان
ما كان يخطب بالملوك تحريا	سنن النبي وصحبه الأعيان[2]

أما الشخصية العلمية للشيوخ الناصريين فقد حظيت بحضور كبير في المراثي، إذ حرص الشعراء على الإشارة إلى بعض الجوانب العلمية والمعرفية للفقيد، وفي ذلك توجيه للقارئ إلى التعرف على تلك العلوم والمعارف التي تعاطاها الناصريون وبرعوا فيها، وقد تكون هذه الإشارات مفيدة في رسم ملامح الحياة العلمية في الزاوية الناصرية.

فالشاعر– وهو يرثي فقيده– يستحضر كل ما يعرفه عنه، وكل ما يجعله أهلا للذكر والثناء والرثاء. فأحمد أحزي يشير، في رثائه للشيخ محمد الكبير بن ناصر، إلى بعض جوانب شخصيته العلمية بذكر براعته في علمي الإرث والحساب: [الطويل]

فمن لعلوم الإرث بعدك سيدي	ومن لحسابهم ورسم ممهد[3]

ويشير الأديب القاضي عبد الكريم الدرعي إلى الشخصية العلمية للشيخ أحمد الخليفة في رثائه له قائلا: [السريع]

---

(1) طغت الملامح المادية على نشاط الزاوية في عهد الشيخ موسى الناصري، فتركز عمله على جمع عائدات الزاوية وضرائبها. وبذلك بدأت أطماع المخزن تتجه نحوها، وامتدت الأطماع إلى الأتباع أنفسهم، فاستولوا على بعض الممتلكات والأراضي والكتب، وانشغل الناس بالامتيازات المادية، فآلت وضعية الزاوية إلى الانهيار والخراب.
انظر محمد المكي بن ناصر: تراثه العلمي والأدبي، ج1 / 49

(2) الدرر المرصعة، ص: 105.

(3) م نفسه، ص: 445.

مـــن لحـــديث المـــصطفى بعـــده بـــسند عـــال مـــتين العـــرى
مـــن لعلـــوم الـــدين يوضـــحها ويـــترك المـــشكل مـــستظهرا
مـــن للتـــصوف وأســـراره ومـــا خفـــى منـــه ومـــا ظهـــرا[1]

وتتضح هذه الشخصية العلمية في مرثية إبراهيم المشتوكي التي خص بها الشيخ أحمد الخليفة، بقوله: [الكامل]

مـــن للعلـــوم يبثهـــا ولأهلـــها يرضـــيهم ســـوابغ الإحـــسان
مـــن للـــدفاتر يعـــتني بـــشؤونها ويـــصونها مـــن بذلـــة العميـــان
مـــن للوفـــود وللتلامـــذ بعـــده يجلـــي صـــدورهم مـــن الأردان[2]

هذا جزء من صورة المرثي كما تلقاها الشعراء، وكما نظروا إليها، وقد زادها إشراقا ولمعانا ما كان يتصف به الشيوخ من خصال حميدة، ومن جمع بين الدين والعلم والورع. فقد كان لهم اليد الطولى في الكرم والإحسان وهداية الناس ونصرتهم، وقد جمع الشاعر أحمد أحزي في بيتين أهم هذه الصفات: [الطويل]

حلـيم صـبور ذو الـسماحة والحيـا كـريم الـسجايا ذو المقـام المـصعد
علـيم لبيـب ذو الفطانـة والحجـا بليـغ فـصيح دون ريـب منكـد[3]

وجمع الشاعرمحمد العلمي الحوات هذه الصفات بقوله: [الوافر]

أبـــي العبـــاس محيـــي كـــل فـــضل وديـــن قـــد أميـــت مـــن ســـنينا
أبـــي العبـــاس منبـــع كـــل ســـر يـــروي ورايـــن وصـــادرينا
فمـــن مـــن بعـــده في الخلـــق حيـــا يرجـــى للـــورى المستـــضعفينا
ومـــن مـــن بعـــده يغـــني ويغـــني ببـــذل معـــدمين ومقترينـــا

(1) م. نفسه، ص: 253.
(2) م. نفسه، ص: 108.
(3) م. نفسه، ص: 445.

ومـــن يـــؤوي الأرامـــل واليتـــامى　　مـــن يقـــضي علـــى العـــاني الـــديونا[1]

وهكذا نلاحظ أن الشاعر ينعي في فقيده الدين والخلق والقيم وكـل المزايـا الـتي ذهبـت برحيلـه. ولذلك لم يعد في بلاد درعة من يستحق أن يحل محل الفقيد ولا من يحمل لواء الـصلاح والـدين. وقـد كـان هذا الإحساس ينتاب الشعراء كلما هلك شيخ من الشيوخ الناصريين. وهو شعور يتكرر في المراثـي بـشكل يجعله تقليدا فنيا في هذا النوع من الشعر. فحينما رحل الشيخ محمد بن ناصر عن دنيا الناس، شـكل رحيلـه خسارة لا تعوض، وكسرا لا يمكن جبره. فمن غيره يقصده الناس، ومن غيره تهوي إليه الأفئدة، ومن غـيره يدفع الضيم عن العباد، ومن غيره يرجى في الشدائد. وهذه المشاعر ترجمها الشعراء الناصـريون في مـراثيهم المفعمة بالمحبة والصدق العاطفي. مثال ذلك ما عبر عنه الأديب أبو عثمـان التلمـساني (ت1127) في رثائـه للشيخ محمد بن ناصر: [مخلع البسيط]

فمـــــن تحـــــث لـــــه المطايـــــا　　ومـــــن تهـــــش لـــــه الـــــضمائر
ومـــــن تيممـــــه الحـــــوادي　　مـــــن روضـــــة تقطـــــف الأزاهـــــر
ومـــــن يـــــذود بـــــسيف نـــــصر　　علـــــى الهـــــدى، وبالهـــــدى يظـــــاهر
هيهـــــات هيهـــــات يرجـــــى　　مـــــن بعـــــده للرضـــــا مباشـــــر
ولا يحـــــل الـــــسرور قلبـــــا　　وفقـــــده بـــــالقلوب حاضـــــر[2]

ولنستمع إلى أحد أدباء البيت الناصري وهو يرثي والده الـشيخ موسـى، ويخـصه بالثنـاء الجميـل والذكر الحسن، وقد حاول أن يتناول مختلف مجالات التميز التي عرف بها الشيخ في حياته، حتـى جعـل منـه إنسانا متكامل الصفات، يقول أحمد بن موسى: [الكامل]

موســـى أبـــي عمـــران نجـــل إمامنـــا　　ســـباق أهـــل الفـــضل والإرشـــاد
فـــرع الجـــادة زاكـــي عـــرق طـــاهر　　ليـــث الـــشرى طـــود مـــن الأطـــواد
تـــاج المعـــارف قطـــب دائـــرة العـــلا　　غيـــث النجيـــع ومنيـــة المرتـــاد
رحـــب الـــذراع موطـــأ أكنافـــه　　ذي المنـــصب الأسمـــى المزبـــر لعـــاد

(1) الدرر المرصعة، ص: 103 ـ 104.

(2) م. نفسه، ص: 427 ـ 428.

عـــز الوصـــول لـــشأوه مـــن رامـــه بـــيض الأنـــوق دون خـــرط قتـــاد
العبقـــري المنتقـــى مـــن صـــفوة نـــور البـــسيطة نخبـــة الزهـــاد
حلـــو الـــشمائل لا يمـــل جلوســـه قـــاموس علـــم جهبـــذ النقـــاد
تبكـــي عليـــه منـــابر ومحـــابر ويراعـــة ســـبحت في بحـــر مـــداد
ألقـــت براحتـــك الكريمـــة جـــواهرا أزرت بعقـــد في نحـــور غـــواد
ومجـــالس ودفـــاتر طرزتهـــا ونمقتهـــا بفوائـــد شـــراد
والخمـــس في ميقاتهـــا ومـــساجد عمرتهـــا بـــتلاوة وجهـــاد
والكـــون بعـــدك أفحمـــت أرجـــاؤه أســـفا لفقـــد ســـنائك الوقـــاد[1]

هذه العبارات الحارة المشحونة بعواطف صادقة ومشاعر منفعلة تميل في الظاهر إلى المبالغة والتهويل، وتجنح بالرثاء إلى الافتعال والتكلف. والحقيقة أن سياق الرثاء يستدعي انتقاء أجمل الصفات وأجلها، ويتطلب اختيار أسمى المعاني وأعلاها. علما بأن أغلب الذين رثوا الناصريين كانوا من أبناء البيت الناصري أو من أتباع الطريقة. وكلهم عبروا برثائهم عن حبهم وولائهم والتزامهم بخطهم الفكري، ولا مقصد لهم ولا مصلحة تدفعهم سوى الإخلاص والوفاء.

وتتحول المراثي إلى بكائيات مأساوية يخيم عليها جو جنائزي، وينبعث منها أنين الباكين ونواح النائحين. ويتم فيها تضخيم الحدث وتهويل الموقف بأن تشارك الطبيعة نفسها في بكاء الفقيد وفي نعيه والتحسر عليه. إن الكون كله يتفاعل مع الحدث، ويتأثر بالفاجعة، وبذلك تتغير ملامح الطبيعة وظواهرها، ويكسوها السواد، وتعلوها القتامة والكآبة. وهنا نجد المراثي تتشابه كثيرا في تصويرها للتغييرات الطارئة التي أصابت وجه الأرض.لأن الشعراء ينهلون من معين واحد، ويصدرون من مرجعية مشتركة، هي المراثي العربية الموروثة. وخير دليل على ذلك أن أغلب المراثي تشير إلى ما يصيب الأرض من اهتزاز وتزلزل من جراء حادث الفقد، بحيث يغبر وجهها، وتغيض عيونها، وتيأس أرجاؤها،ويتعكر صفوها. ومثل هذه المعاني نجده فيما قاله اليوسي في رثائه لشيخه ابن ناصر: [الكامل]

ذهبـــت عيـــون الأرض أيـــن المـــاء والقـــوم فيهـــا مهـــاجرون ظمـــاء
فـــالعيش ضـــنك والحيـــاة مريـــرة والـــورد رنـــق والـــديار عفـــاء
وهـــوت مـــنيرات الكواكـــب فاكتـــسى الجـــو الظـــلام ولم تلـــح لألاء

(1) الرياحين الوردية، ص: 47 ـ 49، الدرر المرصعة، ص: 497 ـ 500.

ذهب ابن ناصر الإمام المرتضى فتراكمت لذهابه الظلماء
كالشمس لما أن تغيب قرصها في أفقه ذهبت به الأضواء[1]

وقريب من هذه الصورة الحالكة ما عبر عنه إبراهيم المشتوكي في رثائه لأحمد الخليفة: [الكامل]

عبس الزمان أراه كالغضبان وأرى البلاد كثيرة الرجفان
واغبرت الآفاق من سدف بها وتلاطمت ظلم على الأكوان
واستيأست الأرجاء بعد رجائها واشتدت الأزمات بالإنسان
وتزلزلت أرض المغارب كلها وتكدرت بنوائب الحدثان
إذ قد أتاها النقص من أطرافها بذهاب أهل العلم والتبيان[2]

ويشارك الأديب عبد الكريم الدرعي في هذه البكائيات بتصوير الجو الجنائزي الذي خيم على البلاد، ويرسم صورة الكآبة التي عمت نفوس العباد، وذلك بقوله في رثاء أحمد الخليفة: [السريع]

مات أبو العباس شيخ الورى فاربد وجه الأرض واستعبرا
واغبرت الأرض فيحسبها غير التي يعرفها من يرى
وصار ما يحذره واقعا وعاد صفو دهرنا كدرا
وانيتهم قد حفروا قبره كأنما بالقطب قد شعرا
فكل عين لم يفض ماؤها ليس لها عذر ولن تعذرا[3]

وإذا كانت هذه هي حالة الطبيعة في تفاعلها مع الحدث، وفي تجاوبها مع الفاجعة، فكيف تكون حال الأحبة الذين فقدوا حبيبهم ومرشدهم الروحي؟ وكيف تكون قلوبهم المتيمة والمتعلقة بجناب الشيخ بعد هذه الكارثة العظمى؟ لاشك في أن المصاب جلل، وأن النفوس أضعف من أن تتحمل وقع الفقد وشدة أثره. ولذلك عبرت المراثي عن تلك الأحوال النفسية الكئيبة، وعن ذلك التمزق الداخلي الذي عاناه

---

(1) الديوان،ص: 3،و الدرر، ص: 426.
(2) الدرر، ص: 105
(3) الروض الزاهر، ص: 337.

الشعراء الناصريون وهم ينعون شيوخهم وأحبتهم. وهكذا جاءت المراثي لتكشف عن هذه الأجواء النفسية الملتهبة بالأحزان والمحترقة بنار الحسرة والألم. وشهادة ذلك ما قاله أحمد أحزي في رثائه لأحد الشيوخ الناصريين: [الطويل]

بكيت على فقد الحبيب محمد	سليل ابن ناصر الإمام المؤيد
بكيت عليه بكرة وعشية	وفي القلب نار البين ذات توقد
بكيت على فقد الحبيب فها أنا	مريض الحشا في صدري وموردي[1]

ويحق لمن كان الناصريون شيوخه أن يبكي ويبكي، لأن في البكاء تخفيفا ومواساة للنفس، وتفريغا لشحناتها وضغوطاتها القوية.ولذلك كان البكاء على الفقيد حالة يتقاسمها أهل الزاوية مع أهل بلاد درعة وباقي البلاد. يقول إبراهيم المشتوكي في رثائه لأحمد الخليفة: [الكامل]

أيلام من يبكيه دأبا سرمدا	بالقلب والآماق والأجفان
فلتبك درعة فقده ورجالها	ونساؤها متواصلي الأحزان
ولتبكه نجد البلاد وغورها	ولتبكه ترك وكل يمان[2]

وأحيانا نجد المرثية تتقاطع فيها عبارات العشق والغرام مع عبارات الحزن والألم، لتتحول لحظة النعي إلى لحظة وداع بين الأحبة، سكنهم الحب واستبد بهم العشق، ومزق كيانهم البعد والنوى. مثال ذلك ما تنضح به هذه الأبيات من عبارات يمتزج فيه الدمع بخفقان القلب واضطراب الأحشاء، وهي للشاعر أحمد بن موسى في رثائه لوالده: [الكامل]

مهلا على قلبي المتيم إنه	في زفرة يشكوك طول بعاد
يصلى جحيما كلما هب الصبا	يتنفس الصعداء ذا أنكاد
أجرعني كأس النوى عن فجأة	ومعذبي بالشوق والإبعاد
وممزقا شلوي بنار صبابة	إيه فديتك فارحمن فؤاد

(1) الدرر، ص: 445.
(2) م نفسه، ص: 105 ـ 106.

مجنـــون ليلـــى في الجنـــون كـــثير في غرامـــه خنـــساء في الإنـــشاد[1]

فغير خفي ما في هذه الأبيات من تداخل مقصود بين انكسار العشق وانكسار الفقد، وبين ألم الوداع ووقع الفراق إذا حكم القدر بالنوى، وبين حرقة الوداع والبعاد إذا حكم الأجل بالرحيل. وقد تعمد الشاعر إحداث هذه المقارنة، فاستحضر تجربة العشاق (مجنون وكثير) إلى جانب تجربة النعي ممثلة في بكاء (الخنساء) وألها.

وإذا كنا نلمس في هذه المراثي بعض المبالغة والتضخيم في رسم وقع الفاجعة على ذات الشاعر، فإن لذلك أكثر من مبرر، فالعلاقات العائلية والروابط الروحية التي كانت تجمع الشعراء بالشيوخ كانت تفرض مثل هذا النزوع نحو اختيار العبارات ذات الوقع الشديد، وانتقاء المعاني ذات الأثر القوي: لأن الفقيد- بما يمثله في الزاوية- يستحق أن تنطلق الألسنة في رثائه دونما قيد أو شرط، لأن الكثير مما يقال فيه من نعوت وأوصاف إنما كان جزءا من حقيقة هذه الشخصية، وتعبيرا عن بعض خصائصها ومميزاتها. فالشيوخ الناصريون كان لهم نفوذ روحي ونشاط اجتماعي وعلمي وتربوي، ولهم مواقف سياسية رائدة، ولهم شخصية صوفية وقيادية مؤثرة وقوية استطاعت أن تستقطب المجتمع بأسره وتستدرجه إلى الانخراط في مشروعها الفكري وبرنامجها التربوي وخطها الأيديولوجي. فإذا قال الشاعر مقالته، وحكى صبابته، ووصف لوعته، فإن في كلماته أثرا لمشاعره، ورسما لأحاسيسه إزاء من ملأ الدنيا في وقته وشغل الناس بزهده وعلمه. ومن يقارن المراثي بنصوص الترجمة والسيرة، ويعرضها على الروايات المنقبية يجد بينهما اتفاقا كبيرا وائتلافا واضحا في كثير من الأخبار والنعوت والصفات.

وقد كان الشعراء الناصريون- في أكثر الأحيان- أمناء في نقل الصورة العامة للفقيد، ولكن ذلك لم يمنعهم من تصوير مشاعرهم والتعبير عن درجة تأثرهم بوفاة شيخهم. وفي هذا التصوير يحتاج الشاعر إلى أن يركب مركب المغالاة والتضخيم، ليس قصدا لذلك، وإنما هو من باب التقليد والمجاراة لتراث العرب في فن الرثاء. ولذلك عمت هذه الظاهرة في أشعار جل الناصريين.

إن المراثي تمثل، إلى جانب المدائح الصوفية، أهم ما أبدعه الشعراء الناصريون، وأوسع باب من أبواب الشعر الناصري. فقد كان المدح والثناء على الشيوخ عربون تقدير ووفاء واحترام، وشهادة ولاء وبيعة وانتماء، وكان الرثاء كذلك وثيقة صريحة دالة على الحب والإخلاص. ولذلك كثرت المراثي، كما تكاثرت المدائح، وكان جل الشعراء الناصريين يشاركون في ملحمة البكائيات، ويتنافسون في الصياغة والتعبير واختيار الكلمة القوية والنغمة المدوية.

---

[1] الرياحين الوردية، ص: 48، الدرر المرصعة، ص: 497 _ 498.

وقد كانت مراثيهم طويلة النفس كما هو حال بعض المديحيات فلم يكونوا يكتفون بالمقطعات، لأنها لا تسعفهم في بث نواحهم وهمومهم ووصف أحوالهم ومشاعرهم. فكانوا يحتاجون إلى مساحة كافية لاستيعاب لواعج النفس المفجوعة بفراق الأحباب والمكتوية بلهيب الفقد والحرمان وضياع الفرصة وزوال البركة. وتطول هذه المراثي لأنها تتحول إلى مسرد للأخبار والمناقب، وإلى فضاء لجرد أفضال الفقيد التي لا تعد ولا تحد ولا تحصى. فسيرة الشيوخ وصفاتهم تتحول إلى قلائد يرصع بها الشاعر ما يبدعه من قصائد. ولم تكن نزعة التكسب حاضرة في ممارستهم الشعرية. لأن العلاقة الروحية أقوى وأمتن من كل علاقة مادية زائلة. فلا المدائح ولا المراثي اختلطت بالمنفعة المادية، بل كانت مجرد خواطر صادقة نابعة من قلوب محبة ونفوس متعلقة بأهل البيت الناصري، يحركها الإعجاب والانبهار، ويثيرها الإيمان الراسخ والثقة المطلقة في الشيوخ وبركاتهم، وتحكمها الرغبة الملحة في نيل رضاهم ومددهم كما يقول إبراهيم الهشتوكي: [الكامل]

وعلى الزيارة للشيوخ فواظبوا ... أبدا فحسن العهد من إيمان
مدد الولي يزيد بعد وفاته ... فحاشاه أن ينتاب من نقصان[1]

---

(1) الدرر، ص: 129.

الفصل الثاني

مدارات عامة

الفصل الثاني

مدارات عامة

مهاد

لا يمكن أن ننكر بأن الممارسة الشعرية- مهما تنوعت مظاهرها وأشكالها، ومهما تعددت اتجاهاتها ومذاهبها- هي بالدرجة الأولى ترجمان رمزي للذات الشاعرة، وتعبير فني عن قوة الذبذبات وشدة الانفعالات المتأججة في نفسية الشاعر. فالقصيدة مدينة الأسرار، وبئر سحيقة بعيدة القرار، يفرغ فيها الشاعر ما تراكم في أعماقه من رؤى وأحلام ومواقف وانفعالات. ومقاربة هذا الفضاء الجمالي، تعني تسلق الحصون المنيعة التي تحيط به، والتسلل عبر الفجوات من أجل استنطاق الذات واستكناه حمولتها الخفية واستخراج أرصدتها الدفينة والمتوارية.

والمضامين الشعرية التي يطرقها الشاعر هي في الحقيقة مثوى تستقر فيه الصورة الخلفية للذات الشاعرة، بما يتردد فيها من أصداء، وبما يموج فيها من نبضات هادئة أو عنيفة، وبما يغمرها من أحاسيس مسالمة أو عاصفة.

وإذا كانت المضامين الدينية تبدو فضاء مستقلا بذاته، له حدوده وسدوده المنيعة التي تحميه وتحصنه وتبعده عن مخالطة باقي الفضاءات التي تحيط به وتراقبه وتصغي إليه. فإن تلك الحدود لم تكن سوى مجرد حواجز وهمية افتراضية ليس للشاعر يد في وضعها أو بنائها. فالقصيدة الناصرية الدينية لم تكن قط كيانا مستقلا أو منعزلا، لأن شخصية الشاعر لم تكن قط منقسمة إلى ذاتين متناقضتين أو متصارعتين، وإنما كانت له ذات شاعرة واحدة، يختلط فيها المقدس بهوى النفس، ويتقاطع فيها الواقع بالخيال والروح بالمادة. بل إن الشاعر قسم شعره مناصفة بين مطالب الذات الفردية، ومطالب الذات الجماعية. فحينما ينصت إلى الأصوات المنبعثة من أعماقه ليترجمها شعرا، فإن هذا الشعر يتشكل بحسب قوة الصوت المهيمن لحظة العملية الإبداعية. فقد تأتي القصيدة ملفوفة بلفافة دينية صوفية صريحة، وقد تأتي لابسة أردية أخرى يقتضيها المقام، ويفرضها مقتضى الحال ومستوى الإثارة.

ولذلك فالحديث عن المضامين الشعرية العامة قد يخلق فينا الإحساس بأن الشعراء الناصريين حينما يخرجون من دائرة التصوف والالتزام يغيرون مداد أقلامهم ومواقع أقدامهم. والحقيقة غير ذلك، لأن الذات الشاعر قد تشكلت منذ نعومة أظفار الشعراء بالمادة الصوفية وبالحمولة الدينية. والشاعر كلما فكر أو قدر أو أقبل أو أدبر، فإنه يبقى مخلصا لمبادئه وفيا لتعاليمه الدينية وقيمه الروحية.

ومعلوم أن النظرة التصنيفية لمضامين الشعر فيها الكثير من المجازفة والمغامرة، لأنها تعبث بحقيقة الممارسة الشعرية التي ترفض التجزيء والتقسيم الغرضي أو المضموني للشعر. لأن مصطلح الأغراض الشعرية مصطلح يلفه الكثير من الغموض، ويصعب محاصرته أو ضبطه أو تحديده، خصوصا وأن العديد من النصوص الشعرية تستعصي على التصنيف، وترفض الامتثال لهذه الرؤية النقدية التي تمزق كيان القصائد وتهتك لحمتها وتشتت وحدتها.

والواقع أن مقاربة الشعر تحتاج إلى نظرة شمولية تحاول ملامسة فضائه النفسي والتسلل إلى طبقات المعنى التي يتشكل منها عالمه الفني، والانتقال من مستوى الشرح والتفسير إلى مستوى التأويل، وذلك باعتبار أن للمضامين الشعرية بعدها الرمزي الذي يحتاج إلى من يستنطق المعاني الثاوية وراء الكلمات، وإلى الاستماع إلى الأصوات الهامسة خلف العبارات.

1- مدار الغزل:

قد يجد البعض أن هناك مفارقة كبيرة بين المضامين الدينية التي التزمت الخطاب الصوفي والمرجعية الطرقية، وبين الحديث عن شعر الغزل كفن من فنون الشعر، وهو فن يرتبط،عادة، بمقصدية التشبيب ووصف المحاسن وبسط مواقف العشق وحالات الغرام. وقد يذهب الاعتقاد إلى أن هذا النوع من الشعر لا ينسجم مع الوضع الاعتباري للفقهاء والصوفية ومع مكانتهم الدينية والاجتماعية، لأن الإقدام على التغزل والبوح بتباريح الهوى ووصف الجمال يعد بحسب هذا الفهم السطحي من خوارم المروءة التي تفقد الفقيه أو الصوفي احترام الناس له، وتسبب له اهتزازا في وضعه الاجتماعي وموقعه الرمزي. لكن استقراء التراث الشعري وتتبع مشاركة الفقهاء والصوفية في مجال القول الشعري يجعل الباحث يقتنع بأن شعر الغزل كان بابا مطروقا من كل الناس مهما تغيرت صفاتهم ومكانتهم، لأنه موضوع مرتبط بالإنسان من حيث هو كائن عاشق للحياة والجمال، ومن حيث هو صاحب قلب ينبض وأنفاس تتصاعد وعواطف تتحرك. وفي الغزل يلتقي الصوفي والفقيه والفيلسوف والماجن والصعلوك والأمير والأجير. لأن عشق الجمال شعور ينبعث من الداخل ولا يعترف بالحواجز التي يضعها الموقع الاجتماعي أو المحيط الديني أو السياسي.

صحيح أن الغزل أنواع وأشكال ومستويات. وصحيح أيضا أن الفقهاء والصوفية كان لهم وضعهم الخاص الذي جعلهم يكيفون غزلهم مع ما تمليه عليهم مسؤولياتهم ومرجعياتهم. فكان غزلهم له ما يميزه عن غزل غيرهم، خصوصا الذين لم تكن لهم حواجز قيمية تمنعهم أو توجههم ولا مبادئ تحد من اندفاعهم وارتمائهم في أحضان العشق المادي والغزل الفاضح. ولكن غزل الفقهاء والصوفية كان دائما في قالب من الوقار والحشمة والاتزان انسجاما مع الصورة التي يحملها الناس للفقهاء والصوفية باعتبارهم قدوة في التخلق وأمناء على الدين.

ومعلوم أن الصوفية حينما أحبوا وعشقوا وتغزلوا، فإنهم وجهوا أشعارهم في اتجاه المطلق، فكانت لهم تجارب عشقية وعلاقات غرامية علوية. بحيث جعلوا من الذات الإلهية معشوقتهم التي يهيمون في حبها ويتطلعون إلى الوصال بها ويشقون من أجل الظفر برؤيتها. وهكذا كثر في أشعارهم معجم الغرام وقاموس العشق ومرادفاته، وتحولت تجاربهم الصوفية إلى تجارب محبة وعشق إلهي، حتى أن بعضهم لقب ب(سلطان العاشقين) [1] وهي سلطنة وجدانية، يتربع فيها صاحبها على عرش الحب الإلهي، الحب الصادق المجرد من كل نزعة مادية أو منفعية، حب التقرب من الذات العلية والحضرة الإلهية، حب التملي بطلعة المحبوب المقدس، حب المناجاة والخلوة بالنور الأزلي، حب الوصال بالجمال المطلق المتجلي.

لكننا لسنا بصدد الحديث عن هذا النوع من الغزل، وإنما نريد متابعة أثر المشاركة الناصرية في مجال الغزل النسبي، واقتفاء آثار الشعراء وصنيعهم في هذا الباب. ومما لاشك فيه أن الشعراء الناصريين، بحكم تفتحهم وتحررهم من القيود الفقهية الصارمة، قد سجلوا حضورهم في التراث الغزلي، خصوصا وأن غيرهم من الفقهاء والصوفية قد فتح هذا الباب، وكسر كل الحواجز النفسية للإقدام على فعل التغزل. كما أن التراث الفقهي ليس فيه سند شرعي يمنع الغزل أو يحرمه، مادام التغزل لا يصل إلى التشهير والتجسيد والتهتك والوصف المكشوف أو التعرض لأسماء معينة. فليس هناك ما يمنع من وصف الجمال وذكر أحوال النفس العاشقة التي احترقت بنار الغرام، وذاقت من أجل الظفر بمحبوبها ألوان العذاب. وفي القرآن الكريم وصف لجمال الحور العين ولحسنهن. ويشكل هذا الوصف الإلهي سندا دينيا، يبيح وصف الجمال في إطار من الأخلاق والتهذيب والاتزان. كما أن احتضان الرسول (ص) لكعب بن زهير (ت 26 هـ) صاحب البردة الأم (بانت سعاد) التي أنشدها بحضرة النبي (ص)، له أكثر من معنى. وقد كانت مقدمتها الطويلة غزلا خالصا، ومطلعها: [البسيط]

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول [2]

أضف إلى ذلك ما تناقلته المصادر من أشعار للفقهاء والصوفية من مختلف العصور، بدءا بالقرون الأولى من تاريخ الإسلام [3].

إن شعر الغزل هو أكثر من وصف لجمال، وأكبر من عرض لتجربة عشق. إنه نوع من رد الاعتبار إلى النفس، وسيلة للعودة إلى الذات التي طالما فنيت في الآخر، وتعلقت به. ولذلك فحينما نتحدث عن

---

(1) لقب أطلق على الشاعر الصوفي ابن الفارض، من شعراء القرن 7 هـ. انظر: زكي مبارك: التصوف الإسلامي، ج 1 / 215 ـ 231.

(2) تنظر في المدائح النبوية في الأدب العربي، زكي مبارك، ص: 21-24

(3) انظر عبد الله كنون: أدب الفقهاء، ص: 89 ـ 107.

الغزل الناصري يجب أن ندرك أن هذا الغزل قد ارتبط بالعوامل النفسية وبالظروف الاجتماعية. فالشعراء الذين عبروا عن انتمائهم وولائهم للخط الناصري وعن إخلاصهم لشيوخ الزاوية وجدوا أنفسهم قد فقدوا الإحساس بالحياة والجمال واللذة. فكثرة الالتزام والإفراط في مدح الشيوخ أو رثائهم والاستغراق في التغني بمقامهم ومناقبهم، كل ذلك ولد فيهم شعورا عميقا بضرورة العودة، ولو بشكل مؤقت، إلى النفس، وبضرورة الانعتاق من ذلك الرباط القوي الذي جعل من الشاعر مجرد ظل لمحيطه، فلا يحس بنفسه إلا في ذلك الظل. ولذلك كان الشعراء من حين إلى آخر يسترقون السمع إلى ذواتهم، ويفرغون وقتهم للإنصات إلى نبضاتها وإلى أصواتها النابعة من قراراتها.

والحقيقة أن الغزل الناصري قليل إذا ما قورن بأنواع الشعر الأخرى. ولهذا الأمر ما يفسره ويبرره. فالمجتمع الصوفي والبيئة الدينية عادة ما تتحفظ من موضوع الغزل، وتقف منه موقفا سلبيا أو رافضا. فكان على الشاعر أن يدرك بأنه محاصر بأعين الناس وأقوالهم، وبأن ألسنتهم لن تستقر في مكانها إذا ما وجدت فرصة للانقضاض على من يخالف الذوق العام، أو يخرق حاجز المحرمات التي توهم الناس بأنها من الدين، فغالوا وبالغوا في رفضها ومحاصرة أصحابها. وهكذا كان الإقدام على الغزل مخاطرة واقتحاما لحقل مزروع بالألغام، محفوف بالأشواك، مملوء بالمتاهات والمنعرجات. وكان الشاعر المقتحم لهذا الحقل الغزلي يجر معه أثقالا من القيم والمحرمات والممنوعات، يرافقه الهاجس الأخلاقي، وتراقبه أعين الضمير الديني والوازع الصوفي والانتماء الفكري. ولذلك قلت محاولات الاقتحام لما كان يحيط بها من مخاطر الانزلاق وفقدان التوازن، ولما كانت تتطلبه من صراعات هامشية وتبريرات متوالية لإثبات حسن النية وسلامة الطوية. ولعل هذا ما جعل بعض الشعراء يحتاج إلى مقدمة يشرح فيها سبب اقتحامه لجدار الغزل. من ذلك ما برر به الشاعر ابن زاكور (ت: 1120) شعره الغزلي بقوله ألا وليشهد علي ذو الأسماء الحسنى أنني كلما وصفت حسنا أو شببت في الظاهر بما يفني، فالمقصود، إن لم يصلح كونه المعنى، إنما هو التدرب والارتياض وتصريف الفكر في سائر الأغراض"[1].

ومن الملاحظات التي يجب الإشارة إليها هي أن الشعر الغزلي لم يكن يحتاج إلى قصائد طويلة، وإنما كانت أغلب التجارب في شكل مقطعات قصيرة الحجم ومحدودة الأبيات. اجتمعت فيها دقة الوصف ورقة الشعور وجمال الإيقاع. لأن الشاعر كان يصعب عليه الاستغراق في الخضوع والاستسلام لجاذبية الغزل وهو يعلم بأن قلمه مراقب وقوله محاسب. فكان يكتفي بالأبيات القليلة التي يفرغ فيها شحناته العاطفية ومشاعره الوجدانية بعيدا عن أعين الرقيب التي لا تنام.

---

[1] انظر المفضل الكثوني، محمد بن زاكورالفاسي، قراءة في الشخصية و الإنتاج،ص:208، ط1 1419-1998

ومما يفسر قلة الشعر الغزلي في الممارسة الشعرية الناصرية أنه لم يحظ بالذيوع ولم يكتب له الانتشار، وظل يتنفس في مساحة محدودة وضيقة. ولعله قد ضاع منه الكثير، كما ضاع من الفلسفة والإبداع تراث كبير بسبب طبيعة المجتمع المحافظة، وبسبب عنف وتحجر العقليات المتزمتة المتحكمة في مقاليد الحياة.

ومن خلال استقرائنا للتراث الغزلي الناصري يتبين أن هذا الفن جاء في شكلين:

1 غزل المقدمات.

2 غزل الموضوع.

والظاهر أن النوع الأول هو الأكثر حضورا، فهو لم يأت إلا من باب التقليد المشروع للموروث الشعري العربي الذي اصطنع المقدمات الغزلية كاستهلال فني لمجموعة من القصائد. وهو ما يعني أن الشاعر الناصري كان ينتزع أفكاره ومعانيه من مراجعه التراثية ومن محفوظاته الشعرية. فكان على اتصال وثيق بتجارب الشعراء العاشقين، منهم يستمد عبارات الحب والعشق والغرام، ومنهم يستلهم القصص والحكايات والمغامرات. وبذلك كانت التجربة الغزلية الناصرية غنية من حيث الروافد التي أمدتها ومن حيث المصادر التي غذتها. وكان للمقدمات الغزلية في القصائد العربية قبول من طرف المجتمع الثقافي، لما كانت تتميز به من جمال في التصوير ورقة في اختيار اللفظ وبراعة في النظم والإيقاع.

ومما يمكن ملاحظته في غزل المقدمات الناصرية، أنه اقترن في الغالب بسياق المدح أو الرثاء، حيث تكثر عبارات المحبة والتقدير الدالة على مكانة الممدوح أو الفقيد في قلب الشاعر. وكأن القصيدة بهذه المقدمة تمهد للدخول في الموضوع الرئيس. فلم يكن هناك أجمل من عبارات الحب والعشق لتكون فاتحة لمثل هذه القصائد. ففيها يتم ذكر ديار الحبيبة، وما تثيره من لواعج الشوق والهيام بعدما ابتعدت عن الديار، واستوطنت الدمعة العيون، واستبدت الصبابة بالقلوب، وغمرها الحزن والأسى، واشتعلت فيها نيران العذاب والسقم والحيرة والهوى. فهذا أبو علي اليوسي ينظم قصيدته في مدحه لشيخه ابن ناصر، ويجعل الغزل فاتحة لها مستدعيا التراث الشعري العربي، ومستلهما لغة الشعراء العذريين وعباراتهم الرقيقة والدافئة: [الطويل]

خليلي مرا بي على الدور والنهر	لعلي من ليلى أمر على خبر
وقد شط واديها وقد قرب المنى	مداها وعاد الصبر في القلب كالصبر
تأجج جمر البين والوجد في الحشا	وفاضت دموع العين مني على النحر
وصار الحشا والطرف في الميهما	كجاني الغصن النضر على الجمر
إذا التهبت نار بجاني غدت	من الآخر الأمواه واكفة تجري

بـسقم وتـشتت وهمـل وحـيرة   بجـسمي وأهـوائي وجفـني والفكـر[1]

بهذه المقدمة الغزلية المفعمة بآيات الوجد والعشق والصبابة، والملتهبة بنار البين والأحزان والشوق، يرسم اليوسي صورة لنفسه العاشقة المعذبة والمحترقة، وقد اختار من العبارات الغزلية ما يترجم الأحوال النفسية ويصورها خير تصوير. وقد ساعده المعجم الغزلي في صياغة هذه الصورة. بحيث استحضر اسم (ليلى) بما له من حمولة غزلية ودلالات غرامية، باعتباره اسما مرتبطا بحكايات العشق والغرام وبقصص الحب التراثية. أضف إلى ذلك الحالات التي تصاحب التجربة الغرامية مثل (الصبابة فقدان الصبر جمر البين الدموع ألم الطرف التهاب نار الجسد السقم التشتت الحيرة...).

وبهذه الكثافة التصويرية استطاع الشاعر أن يضغط على المتلقي ويوجهه نحو متابعة النص لمعرفة المآل الذي سيؤول إليه الشاعر بعد هذه التجربة القاسية وهذه المعاناة المريرة. ولكن اليوسي كان يحضر مفاجأة لقارئه ومتلقيه. فليس لهذه الحالة ملجأ إلا الوقوف بأبواب الكرام، وليس لها من علاج إلا بالاحتماء بحمى ابن ناصر الذي يداوي القلوب، ويشفي الأسقام، ويرشد التائهين، وينصر المستضعفين [الطويل]

ولكـن إذا مـا الـدهر جلـت خطوبـه   أنخنـا بـأبواب الكـرام ذوي الفخـر
فـلا تختـشي مـس الهـوان ولا الهـوى   وكيـف وبـابني ناصـر منهمـا نـصري[2]

وبهذا الجسر الفني يحسن الشاعر التخلص إلى موضوعة المدح، فيستطرد في الثناء على ممدوحه، ويكون بذلك قد جمع بين جمال الاستهلال وجلال الموضوع.

وهذا الإحساس بالعذاب وبنار المحبة المحرقة نلمسه في سياق الرثاء، حينما يكون الشاعر قد عصفت به رياح الأسى، وقيدته حبال البين والفراق، وزلزلت كيانه أحاسيس الحسرة والحزن. من ذلك قول الشاعر محمد العلمي الحوات في إحدى مقدمات شعره الرثائي: [البسيط]

كيـف اصـطباري ومـن أهـواهم بـانوا   كـأنهم في ديـار الحـي مـا كـانوا[3]

وقوله أيضا في مطلع رثائية أخرى: [الوافر]

---

(1) طلعة المشتري،ج 1 / 154.
(2) م نفسه، 1 / 154.
(3) الروض الزاهر، ص: 370.

أريـــح أحبـــة بـــانوا صـــلينا فإنـــا مـــن بعـــادهم صـــلينا
وهـــي نـــسمة عطـــرت علينـــا وعـــن أحـــوال حـــبهم ســـلينا
وحيينـــــا تحيـــــة أهـــــل ود عمومـــا ثـــم خـــصي الـــسائلينا
وبشـــي مـــا رأيـــت غـــداة خـــبر علينـــا مـــن حـــديث البائنينـــا
وغـــــي منـــــه أحـــــسنه بلفـــــظ يطيـــب سماعـــه للـــسامعينا[1]

ومثل ذلك قول الأديب موسى الناصري في رثائه للخليفة: [الكامل]

قـف بـي علـى تلـك المعاهـد وقفـة أشـكو الغـرام لأهـل ذاك الـشان
وكـــذا الفـــراق (...) لـــشكايتي يعتادهـــا مـــن بالـــصبابة فـــان[2]

ونلاحظ أن هذه المقدمات جميعها تلتقي في بؤرة مركزية هي البوح بأثر البين والفراق على قلب الشاعر. وبالرغم من أن السياق العام لهذه القصائد لم يكن في باب الغزل، إلا أن الشعراء وظفوا المادة الغزلية في سياقات مختلفة لتؤدي وظيفتها التأثيرية إلى جانب وظيفتها الجمالية.

ومن نماذج غزل المقدمات ما ورد عن الأديب أحمد بن موسى في قصيدته النسيم العاطر التي ضمنها حالة عشقية وجدانية مفعمة بلغة العذريين وعباراتهم وصورهم. فبعد استهلال وصفي حشد له مختلف عناصر الطبيعة، انتقل الشاعر إلى مستوى الغزل على طريقة القدامى: [الكامل]

لا تعجبـوا مـن عاشـق حلـف الـضنى فالحـال يعـرب عـن ضـمير الـشان
أصـبو إلى لبنـى وأهـوى وصـلها إن الـصبابة والهـوى ديـداني
جـسمي سـقيم ذو وبـال هالـه نـار الغـرام وفرقـة الخـلان
وأبيـت مـن شـجوي ووجـدي هائمـا والنـوم نـافر سـاحة الأجفـان
متوسـدا شـوك القتـاد ومبطنـا جمـر الغـضا أشـكو جـوى الهجـران
مـتململا في مـضجعي ومـساعدا ورقـا ترجـع في فـروع البـان
حنـت لإلـف بـالحمى لم تلفـه وكـذلك الثكلـى علـى الولـدان

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 103.
(2) الروض الزاهر، ص: 336.

طـال الجفـا هـل راحـم لـصبابتي	مـا لـي علـى طـول الجفـاء يـدان
أتبعـد بعـد يرتجـي نيـل المنـى	صـب كئيـب بالـصبابة فـان
فلطالمـا ضـنت بطيـف خيالهـا	ودعـت فـؤادي لـواعج الأشـجان
يـا سـائق الأظعـان عـج نحـو الحمـى	واحمـل تحيـة مـدنف هيمـان[1]

في هذا النص يصرح الشاعر بمحبوبه (لبنى)، ويعرب عن حالة الوجد والغرام التي ألمت بـه بعـد الفراق. وقد سلك الشاعر مسلك العذريين، فرسم لنفسه صورة مأساوية. فقد فعل فيه الحب والغرام فعله، وألقى به في دوامة العذاب والسهاد والألم. وفي رسمه لهذه الصورة الكئيبة ذكر الشاعر كل التفاصيل وحكى حيثيات هذه المعاناة بلغة حزينة وبنبرة تراجيدية مؤثرة.

أما النصوص الشعرية التي جعلت من الغزل موضوعا لها. فجاءت في شكل مقطعات متفاوتـة الطول، وفيها نكتشف الوجه الآخر للأديب الناصري، ونتعرف على بعض مكونات شخصيته وعلى بعـض جوانب حياته الخاصة. فمن خلال شعر الغـزل نـستطيع أن ننفـذ إلى معرفـة الكـثير مـن الحركـات النفـسية للمجتمع الناصري. كما أن هذا الشعر يعطينا انطباعا مغايرا عن فنية الممارسة الشعرية الناصرية، لما يتميز به من جودة في اختيار اللفظ ورقة في التعبير ودقـة في التـصوير وبراعـة في الـنظم. فهـو شـعر يـذكرنا بـشعر العذريين، وفيه نحس بعبق الماضي، ونشتم رائحة التراث الغزلي. ولكن يجب أن نـدرك أن الغـزل الناصـري في كثير من نماذجه، هو غزل استعاري، يعتمد المعجم الغرامي ويستدعي العبارة الغزلية ليوظفها في سياقات مختلفة. وهذا نلمسه بوضوح في قصيدة الأديب أحمد بن موسى، وهو يتغزل بقـصيدة توصـل بهـا مـن أحـد قرابته، فما كان عليه إلا أن يلبس رداء العاشق الذي تيمه الحب، وأتعبه الصد،ورمته سهام الرقيب، وفتكت به نار الصبابة حتى رثى عذاله لحاله وأشفقوا عليه: [الرمل]

هـالني الـصد فقلـبي موجـع	مـستهام ورشـيق برمـاح
رق عـذالي لنـوحي ورثـوا	وحبيـب القلـب راض بـالنواح
طالمـا عللـت نفـسي بـالمنى	كـل يـوم في غـدو ورواح
يـا سـقيم القلـب دع ليـت عـسى	فحـروف الكـل أدراج الريـاح
بنـت فكـر قـد أتـتني زائـرة	ذات حـسن ودلال ووشـاح
أمـا والله سـباني حـسنها	لحظهـا في القلـب رمـح وصـفاح

(1) الدرر المرصعة، ص:77

ومحياها صباح مسفر	بين ليل حبذا ذات الصباح
وجبين كالضحى طلعته	ورضاب عسل مسك وراح
ثغرها الأشنب وضاح اللمى	فرد عقد جوهر وأقاح
ولها سهم كحيل صائب	قوسه الصدغ سريع في الجراح
وجنتاها جلنار حاشا	خدها الوهاج ورد في انفتاح
أقبلت في حلة من رفرف	تتهادى بين أزهار البطاح
طرز الحسن على وجنتها	يشي بالسعد على الأقاح[1]

هذا الوصف الدقيق لمكامن الجمال لم يكن بإمكان الشاعر أن يجرؤ عليه لو كان الأمر يتعلق بامرأة، حتى ولو كانت من الخيال. فهو ما ترك جزءا إلا وخصه بوصف ما فيه من الرقة والإثارة ما يجعل المرء يتصور الموصوف في شكل امرأة متناهية الجمال. والحقيقة أن الشاعر يصف قصيدة بهذا الكم الهائل من الأوصاف الغزلية. وهو ما يزكي الاعتقاد بأن الشاعر استغل الفرصة ليبوح بعبارات الغرام التي تزاحمت في ذائقته وامتلأت بها مخازن الجمال في شاعريته. والطريف في هذا الوصف أن الشاعر جعل من القصيدة امرأة، كما يمكن أن يجعل غيره من المرأة قصيدة، وبين الذاتين ائتلاف أوالتقاء لا يحس به إلا الشعراء. فلكل من المرأة والقصيدة أثر قوي في قلب المتلقي أو الرائي. وإذا ما تأملنا المعجم الغزلي، نجد أن الشاعر قد جمع في هذا النص أغلب الألفاظ الوصفية المستمدة من التراث الغزلي العربي. والتي غالبا ما كان الشعراء يوظفونها في وصف معشوقاتهم: (ذات حسن دلال وشاح سباني حسنها لحظها رمح محياها صباح جبين كالضحى رضاب عسل مسك وراح ثغرها الأشنب وضاح اللمى سهم كحيل سريع الجراح وجنتاها جلنار خدها الوهاج أقبلت في حلة تتهادى...).

ويعيد الشاعر هذه التجربة في وصفه لقصيدة أخرى. فتعامل معها وكأنها امرأة حسناء أبهره جمالها واستبد به دلالها، فلم يجد بدا من التعبير عن مشاعره نحوها. فلو جهل القارئ سياق النص وظروف إنشائه لذهب به الرأي إلى اعتقاد منطوق اللفظ ودلالته السطحية: [البسيط]

أهلا بها غادة حسناء لابسة	ثوب المحاسن تحكي البدر في الظلم
زفت إلينا ضحى تزري بشمس ضحى	تختال في حلل تخطو بلا قدم
أحيت صبابة مشتاق بزورتها	وأنعشته بلثم ثغرها البسم

---

[1] م نفسه، ص: 374.

وأخرست كل لسن في مقالتها ... هنى ذا الجسم بالإبلال من سقم[1]

فمن يظن أن الشاعر يغازل قصيدة، وكيف يمكن أن تمتلك قصيدة هذه المظاهر الأخاذة وهذه الصفات المثيرة للمشاعر؟ إنها ببساطة عين الشاعر الفنان التي تسقط الجمال على البشر والحجر والقمر، فترى ما لا يراه الناس، وتحس بما لا ينتبه إليه من فقد الإحساس بالجمال في كل عناصر الكون والحياة.

ومن شعر الغزل ما ورد في سياق الوداع، وهو من اللحظات القوية والشديدة على قلوب الأحبة. ففيها تضعف النفس وتنكسر وتنهار. وقد أحسن الأديب أحمد الناصري في تصوير هذه اللحظة المؤثرة بأبيات غزلية بكل ما تحمل الكلمة من معنى: [الكامل]

ودعت من أهوى فلما أن نأى ... أنكرت قلبي إذ غدا مشطورا
نطفقت أركض خلفه فإذا النوى ... بالسمهرية ردني مقهورا
رفقا بمهجة مدنف يا مالكي ... إن النوى عهدي به مقصورا[2]

استطاع الشاعر، باستخدامه لآليات التصوير الفني، أن يجسد حالة العاشق ويصور نفسيته وهو يفارق من يحب، واستعان، أيضا، بالمعجم العذري ليضخم شدة العشق وقوة الغرام التي استبدت بالعاشق لحظة الوداع.

ويعود الشاعر نفسه ليطرق باب الغزل، لكنه هذه المرة لم يعتمد التصريح واكتفى بالتلميح، وهو ما يجعل النص يحتمل تأويلات عدة. فنجد الشاعر يصف أثر الفراق على قلبه وما حل به ساعة الوداع ولحظة رحيل من تملكه حبهم، واستبد به عشقهم. فما كان لنار الجوى إلا أن تشتعل جمارها لتكوي الضلوع والجنوب. ولكن الشاعر مصمم على العهد وفي لميثاق الحب ومخلص لمن استوطن حنايا القلب. فمن هو ذاك القمر الذي رحل؟ ومن يكون هذا الذي جعل الشاعر يصل إلى هذه الحال من العشق والصبابة المحرقة؟ [البسيط]

لم أملك الصبر يوم البين إذ نشطوا ... إلى الرحيل وثوب الليل منسدل
وأوثقوني وقالوا امكث هنا زمنا ... وخلفوني سليب العقل وارتحلوا
وخلفوني غريب الدار ذا شجن ... أشكو نواهم وهم بمهجتي نزلوا

(1) الكناشة الناصرية، ص: 97.

(2) الرياحين الوردية، ص: 54.

وأودعــوا في الحــشا جمــر الجــوى ســحرا	وودعـــوني ونـــار الـــبين تـــشتعل
فـــسرت إثـــرهم حفظـــا لعهـــدهم	كيــف المقــام ولــي في وصــلهم أمــل
حرمـــت عـــيني نومـــا في تطـــالبهم	شـوقا إلـيهم وهــم مــروا ومــا احتفلــوا
وكـــل حـــي رأيـــت جئـــت طارقـــه	عـــنهم أســـائله يقـــول قـــد رحلـــوا
بـــالأمس شـــدوا حمـــولا فـــوق عيـــسهم	وفـــيهم قمـــر بالحـــسن يـــشتعل
إن رمــت وصــلهم فــامض علــى عجــل	ذو الــشوق لا يعتريـــه البخـــل والكـــسل
آه مـــن الـــبين إن الـــبين أســـقمني	يـــوم الـــوداع عـــدو خطبـــه جلـــل
يـــا لائمـــي في هـــواهم زدتـــني شـــغفا	هــم أهــل بــدري أنــا راض بمــا فعلــوا[1]

ولعل البيت الأخير يعطينا فكرة واضحة عن قدرة الشاعر على تكييف مرجعيته الدينية وثقافته العلمية مع سياق الغزل فقوله (أهل بدري أنا راض بما فعلوا) تضمين لما ورد في الأثر أن من شارك من المسلمين في غزوة بدر ربما يكونون قد حظوا برضا الله تعالى، وأنهم قد رفع عنهم الحساب مهما فعلوا، وغفر الله ما تقدم من ذنبهم وما تأخر.

ويشارك شاعر ناصري آخر في هذه السمفونية الغزلية دونما تحديد للموصوف، ونجده يضمن شعره كل معاني الجمال، وقد جعل من الطبيعة مخاطبا لـه لتشاركه حالات الصبابة والهيام. وهو بذلك يركب مركب الإشارة والترميز، ويلعب لعبة التلميح. فأصبح نصه منفتحا على قراءات مختلفة ومتعددة. وواضح أن المد الرومانسي قد سيطر على الشاعر من حيث لا يدري. فليس الطبيعة مقصودة بالوصف وإنما جاءت للتعبير عن تباريح الهوى وحرارة الوجد وشدة العشق. يقول الأديب محمد البرنسي الشفشاوني (ت1127)[2]. [مجزوء المجتث]

بـــــدر المعـــــالي تجلـــــى	فمـــــا عليـــــه غمـــــام
والغـــــيم عنـــــه تـــــولى	والمـــــسك فيـــــه وســـــام
والـــــروض أضـــــحى خـــــضيرا	جـــــاد عليـــــه الغمـــــام
والزهـــــر أبـــــدى ثغـــــورا	قـــــد زانهـــــا الابتـــــسام

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 111.

(2) الشاعر هو أحد أصهار الشيخ أحمد بن ناصر ومن أتباع الزاوية الناصرية.هو أخ السيدة حفصة البرنسية زوج أحمد الخليفة. كان كثير التردد على الزاوية بتمكروت. وصحب الشيخ في إحدى حجاته .انظر الدرة الجليلة رقم 41 وطلعة المشتري ج9/2 و الدرر المرصعة،ص:38.

والطـــــير تـــــشدو غـــــداة	قـــد هـــام منهـــا الغـــرام
قـــد هـــام منهـــا اشـــتياقا	بهـــا اليـــوم الحمـــام
أوفي بـــــذاك وزيـــــدي	فمـــا عليـــك مـــلام
علـــك تطفئـــي نـــارا	بالقلـــب منهـــا ضـــرام
أو عـــل يـــأتي زمـــان	بوصـــل خـــل يـــدام
والـــدهر يـــسفر وجهـــا	كـــان عليـــه لثـــام
والليـــل يغـــدو نهـــارا	صـــباحه مـــستدام
والـــشمل بعـــد انتـــشار	ضـــم وفيـــه نظـــام
والقلـــب يـــسلو بوصـــل	ســـانح جمـــع يـــرام
فـــان تـــرى مـــن عبـــوس	شـــاكي همومـــه يـــضام[1]

ونلاحظ أن غزل الناصريين يميل إلى الغزل العفيف الذي ليس فيه هتك عرض ولا فضح عورة ولا فحش قول، وإنما هو كلام مهذب، كلماته مهذبة، وألفاظه مختارة بعناية، ومعانيه تحقق كل درجات الإثارة. أضف إلى ذلك أنه بعيد كل البعد عن الغرابة والتكلف. وفيه يلجأ الشاعر إلى ثقافته البيانية وإلى كفاءته التعبيرية وحسه الشعري الرقيق ليرسم الصور البديعة الموحية المعتمدة على التشخيص وعلى الآليات البلاغية المتنوعة.

وإذا خاطب الشاعر المذكر في غزله، فإن ذلك لا يعني انجراف الشعر مع تيار المجون والغزل الإباحي. فالخطاب بالتذكير لا يعني أبدا أن الموصوف مذكر، فقد تخاطب المرأة بخطاب المذكر. وهو تقليد فني درج عليه الشعراء قديما في وصفهم للمرأة. ومثال ذلك ما نجده في غزليات الأديب محمد المكي بن ناصر، فتارة يخاطب هلالا ذا خدود كالورد، وتارة يخاطب قمرا ملك شغاف قلبه. فلا ندري حقيقة جنس المخاطب. [الرمل]

يـــا هـــلالا قـــد بـــدا في الأفـــق	وخـــدود الـــورد بـــين الـــورق
وغـــزالا بالجفـــا أرقـــني	(يالـــه) الخلـــق واصـــل أرقـــي
أنـــت قـــصدي ومنـــى قلـــبي فـــلا	(...) قلـــبي في الهـــوى بـــالحرق
وقـــد عـــلا جـــسمي نحـــول وضـــنى	وحكـــى نـــوحي نـــوح الـــورق[2]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 319.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 487.

ففي هذه المقطوعة نحس بانكسار العاشق وتذلل المحب وقد أصابه من الحب ما أصابه، فلم يجد بديلا عن الأرق، ولم يجد مهربا من النحول والسقم، فاستسلم للبكاء والنواح.

وبلغة الاستعطاف، وبنبرة التذلل يخاطب الشاعر موصوفه في غزلية أخرى مبرزا ما قاساه من أجله وما عاناه في سبيل حبه وما ألم به من حزن وسقم بسبب بعاده وهجره. وفيها نجد الشاعر يلجأ إلى الرمزية لتكثيف الدلالة وتضخيم صوره الشعرية وإمدادها بقوة تأثيرية إضافية. فيستخدم أسماء الأنبياء (يوسف يعقوب أيوب) مستدعيا رمزيتها التي استقرت في أذهان الناس [البسيط]

ارحم فؤادي لقد أصبحت مكروبا	أما ترى الدمع فوق الخد مسكوبا
أستودع الله لي في حيكم قمرا	يهواه قلبي وعن عيني محجوبا
يا من حكى يوسف في حسن طلعته	ارحم محبا غدا في الحزن يعقوبا
قد مسني الضر من طول البعاد كما	مس السقام نبي الله أيوبا
الحمد لله حمدا دائما أبدا	هذا القضاء عليه كان مكتوبا
يرضى بذلي فما أحلى تذلله	وكل ما يفعل المحبوب محبوبا[1]

بهذه اللغة الرقيقة وبهذه العبارات الدافئة المنسابة استطاع الشاعر أن يصور حالته الوجدانية، وقد عانى من شدة الأسى وألم الفراق. ونلاحظ المرجعية الدينية وهي تصاحب الشاعر في ألمه وغرامه، فالحمد والرضا بالقضاء والقدر شعار من تشرب الأخلاق الدينية وتمثلها وعاش بها. وبذلك يكون الشاعر قد أرضى نفسه وربه ومجتمعه، أرضى نفسه بإفراغ ما اختزن في أعماقه من حب وهيام، وأرضى ربه بحمده والرضا بقضائه، وأرضى مجتمعه بالتزام الوقار والحشمة في طرقه للمواضيع الخاصة والذاتية. وهكذا جمع الشاعر بين العشق والخلق بدون أن يجد في ذلك تناقضا أو تنافرا. وهو ما يؤكد أن الغزل كفن لم يكن مرفوضا رفضا مبدئيا، ولم يكن هناك حواجز نفسية أو دينية أو اجتماعية تمنعه كفن. وإنما كانت هناك قيم أخلاقية توجهه وتهذبه وتحد من غلوائه وانحرافه.

ويقدم لنا الأديب محمد الحوات العلمي نموذجا حقيقيا للشاعر الناصري الذي خبر الحب ومشاكله، وذاق طعمه وعواقبه، وخاض بحار الهوى وجداوله. كانت تجاربه العشقية معبرة عن انفتاح وتحرر في شخصية الأديب الناصري، وعن جرأة كبيرة في طرق موضوع الغزل وما يستتبعه من عرض لصور الغرام والعشق، ومن اعتراف بالمغامرات والصبوات. إذ لم يكن الشاعر يجد غضاضة في الكشف عن ميولاته

---

[1] م نفسه، ص: 27.

العاطفية وعن نزواته الغرامية، بل نجده في كثير من الأحيان يعترف بفروسيته في مضمار العشق، وبصولاته في حلبة الغرام. فقد ذاق جرعة الهوى، وشرب من الصبابة حتى الثمالة، ونهل من بحر العذاب والشوق ما أحرق به فؤاده وأدمع به عينه: [الطويل]

يظنـونني مـا ذقـت في الحـب جرعـة	وإنـي مـن دعـوى الـصبابة بـاري
وفي مقلـتي بحـر طمـى بمـدامع	وفي القلـب مـن شـوقي تلـهب نـاري
فـلا حبـذا بـأني متـيم	ويـا حبـذا لـومي بـأني عـاري[1]

ويرد على مدعي الغرام ويعلمهم كيف تكون الصبابة والعشق معتمدا في ذلك على خبرته وتجربته في هذا المضمار: [الطويل]

رددت عنـان الهـوى إذ حيـى الهـوى	وخـضت بحـار الحـب مـن كـل جانـب
وقلـت لمـدعي الـصبابة هكـذا	يكـون الهـوى أو لا فباعـد وجانـب[2]

ولخبرته بالحب وأهله، فقد أضحى مرجعا لغيره، يقدم النصيحة ويعلم المبتدئين كيف يسيرون على صراط المحبة بسلام: [الكامل]

يـا مـن يجـول بمقلتيـه ويعـشق	كـف اللحـاظ هـو الـصواب الأليـق
إن المـلاح إذا تؤمـل حـسنهم	ألفيتـه نـارا لقلبـك تحـرق
فانبـذ عهـودهم وخـل ودادهـم	فـالود مـنهم قلمـا يتحقـق[3]

ولما أخذ الشاعر نصيبه من عذاب الغرام، واكتوى فؤاده بنار الصبابة، قرر تغيير مساره في الحياة، لكن جاذبية الحب كانت أقوى من إرادته، ومغناطيس العشق أشد من نداء عقله: [الوافر]

هـواك ومـا يناسـبني الغـرام	لظـاه في الفـؤاد لـه اضـطرام

(1) الكناشة الناصرية، ص: 210.

(2) م نفسه، ص: 210.

(3) م نفسه، ص: 210.

وكنت أظن فارقني التصابي ولم يحلل بساحتي الملام[1]

ولذلك نجده يناشد الغرام أن يخلي سبيله، وأن يبحث عن غيره ما دام الشباب قد ولى ومضى، وما دام زمن العشق قد ذهب وانقضى: [الوافر]

ألا يا صبوة بالله بيني وسيري حيث شئت وودعيني
قبيح بي العكوف على التصابي وقد جاورت حد الأربعين[2]

وعلى الرغم من المحاولات العديدة التي قام بها الشاعر للانفلات من قبضة الغرام وشراكه، فإنه وجد نفسه مضطرا إلى الاستسلام والخضوع لحكم الحب، وإلى الاستجابة لداعي الصبابة: [الكامل]

وأطعت أمر الحب دون توقف وأجبت داعي صبوتي لما دعا
وقضى الهوى لي بالصبابة وهو لا يدري بأني المدعي لا المدعى[3]

وهذه النماذج الغزلية صريحة في دلالتها على التجارب الغزلية الإنسانية، ولكنها لا تعني بالضرورة أنها تجارب حقيقية عاشها الشاعر بكل إشكالاتها وقضاياها. والذي يهمنا هنا هو انفتاح الناصريين على هذا الفن الشعري، وخوضهم لهذه التجارب الفنية بنجاح كبير ومقدرة عالية على تصوير المشاعر، مع التعبير عنها بلغة غزلية رقيقة وأنيقة لا تختلف عن لغة الشعراء الأندلسيين و المشارقة. وهنا نستطيع أن نثبت ونؤكد على أن شعر الغزل الناصري قد تغذى بنسيم الحرية الفكرية الذي عبق أرجاء الزاوية الناصرية وفروعها، فلم يجد أتباعها حرجا في ممارسة لعبة البوح والاعتراف بما سكن في ضمائرهم ووجدانهم من عواطف صادقة ومشاعر نبيلة ترد الصوفي إلى إنسانيته، وتعيد الفقيه إلى أصله البشري وإلى توازنه النفسي.

---

(1) م. نفسه، ص: 210.

(2) م. نفسه، ص: 211.

(3) م. نفسه، ص: 210.

2- مدار الهجاء:

إن نفس الإنسان التي تحب مظاهر الجمال وتمدح الفضائل والخصال، هي نفسها التي تكره أفعال الشر وتنفر من صفات الانحراف والفحش والرذائل. ولذلك تجدها تقف موقف الرفض والتنديد بكل السلوكيات المنافية للأخلاق والمتمردة على القيم الأصيلة التي فطر الإنسان عليها. وقد حفل التراث الشعري العربي برصيد هائل من الأهاجي التي تخدم البحث العلمي في أكثر من ناحية، وتقدم مادة غنية وصورة نقدية للواقع الاجتماعي والسياسي والخلقي. فمن خلال الأهاجي نستطيع أن ندخل إلى ردهات الحياة، وأن نتعرف على تناقضاتها ونرصد اختلالاتها ونلامس مظاهر الانحراف العقدي والسلوكي في مجتمع من المجتمعات. وقد تفاعل الشعراء مع الواقع ومع تفاصيل الحياة وتقلباتها، وتفاعلوا أيضا مع أنماط السلوك البشري وتمظهراته. فسجلوا انطباعاتهم ومواقفهم ومؤاخذاتهم، كما سجلوا خطراتهم الإيجابية ونظراتهم الانفعالية في نصوصهم الشعرية. فغير غريب إذا أن نجد الشاعر مادحا حينا وهاجيا حينا آخر، ومن غير المستهجن أن نجد هذا الشاعر من المادحين وذاك من الهجائين[1]. فالحياة ليست صورة بسيطة متآلفة ومنسجمة دائما. وإنما هي فضاء من المتناقضات والمتنافرات، ومجال للصراع بين القيم والأفكار والاختيارات. والناس فيها بين مد وجزر، وبين كر وفر وإقبال وإدبار. تارة يغلب عليهم السلم والسماحة والمحبة، وتارة يركبون صهوة الصراع، ويتبارزون في حلبة القذف والشتم والسباب.

وقد خلد الشعر هذه المواقف الإنسانية المتقلبة، ورسم صورا قاتمة لبعض السلوكيات البشرية، فكان بذلك شهادة نفسية لدرجات التوتر النفسي لدى الشاعر، ولمستوى الضغط والانفعال الذي وصله في لحظات الغضب والاستثارة والاستفزاز. كما كانت شهادة واصفة لاختلالات القيم وانحراف السلوك في بعض الفترات وعند بعض الأفراد والجماعات.

والإنسان مهما التزم بالاتزان والوقار والحكمة، لا يمكنه أن يظل سلبيا هادئا في مواطن الاستفزاز وفي لحظات الغضب، لأن الإنسان يفقد أحيانا السيطرة على نفسه، ويستجيب لنداءات انفعالاته، ويغلب عليه التشنج والقلق والتوتر، فيحتاج إلى وسيلة لتصريف تلك العواطف العنيفة والأحاسيس الجارفة ليخفف عن نفسه تلك الضغوطات والشحنات الكهربائية المؤثرة.

والفقهاء والصوفية، كغيرهم من الناس، لهم لحظات ضعف تنتابهم وتسيطر عليهم، بل وتوجههم وتسير بهم في غير الوجهة التي تليق بهم وتناسب مقامهم ووضعهم. لأن الفقهاء (وإن تحصنوا بالعلم وتأدبوا بالدين فإنما هم بشر من الناس، تساورهم نزوات الشر، وتستفزهم أهواء النفس، فيبغضون

---

(1) يحيى الشامي: أروع ما قيل في الهجاء، ص: 6،دار الفكر العربي، بيروت، 1992.

ويثورون، وتنشأ بينهم الحزازات، فيتراشقون بسهام النقد والتجريح، ومن كان منهم يقول الشعر لم يملك أن لا يتنفس ببضعة أبيات في هجاء خصمه)[1].

والفقهاء وأهل الزوايا والصوفية يقل في تراثهم الشعري شعر الهجاء، فقليلا ما يستجيبون لنداء الغضب ولصوت النفس الأمارة بالسوء، فهم يعتبرون الشر ابتلاء، وينظرون إلى أهل الضلالة بكونهم غافلين ضالين لا يحسن مجاراتهم أو التعرض لهم، بل يجب الإعراض عنهم وتجاهلهم، التزاما بقوله تعالى (وأعرض عن الجاهلين)[2]. وقد يسلكون طريق الرفق في معالجة الكثير من الاختلالات، ويبتعدون عن لغة التصعيد، ويتحاشون إشعال فتيل الصراع والنزاع. ولكن ليس في كل المواقف يستطيع الإنسان ضبط نفسه أو يسهل عليه قيادتها والتغلب عليها. ولهذا وجد شعراء الصوفية في بعض المناسبات شعر الهجاء ضرورة لا مناص عنها، ولا مفر منها. فشهروا سيوف القذف والتجريح والتعريض مكرهين على ذلك، مدفوعين إليه دفعا. لأن مبادئهم وأخلاقهم تستهجن السقوط في مستنقعات السباب والتشنيع والقذف. لأن تربيتهم الدينية علمتهم الترفع على مثل هذه المستويات المتدنية من السلوك والقول.

وإذا عدنا إلى التراث الناصري نجده قليلا ما يسجل حالات ذلك الاحتقان والتوتر النفسي. جاءت الأهاجي الناصرية نتيجة لتجارب شخصية فردية فاشلة، ولا تعبر عن موقف جماعي. فأحيانا يجد الشاعر الناصري نفسه في حاجة إلى إفراغ شحناتها العاطفية وتوتراتها الداخلية كاستجابة لبعض المثيرات الخارجية التي حركت فيه نزعة الشر، وأيقظت فيه الرغبة في رد الاعتبار إلى الذات بتقزيم الآخر وتحطيم معنوياته والتشهير بصفاته.

وبهذه الخلفية نجد أحد شعراء البيت الناصري وهو علي بن محمد بن ناصر، يحرك القلم ليمارس لعبة اقتناص المعايب والنقائص، وليبدأ الهجوم الكاسح على من رأى فيهم صورة تستحق أن تمزق وتحطم بلغة الشعر وبأدواته الهجائية الحادة، وهو نوع من الهجاء الجماعي[3] حيث تصدى الشاعر لأهل بلدة من بلاد سوس بعد تجربة مريرة عاشها في أحضان هذا المجتمع البدوي المتميز بخصوصيته الاجتماعية والسلوكية. وقد صاغ الشاعر هجاءه في شكل قصصي مثير، وبتقنية السرد والوصف. مع اعتماده ترتيب القصيدة على حروف المعجم: [الطويل]

أكبر ما قد كنت في السر أكتم	لأن لسان الحال عني يترجم
بدوت وما قد كنت أعرف حاضرا	وسكنى البوادي لا يحل ويحرم
ثويت بها ما بين قوم بيوتهم	كهوف وأشعب وبيت مدوم

---

(1) عبد الله كنون: أدب الفقهاء، ص: 164.

(2) سورة الأعراف الآية 199

(3) يقسم الدكتور يحيى الشامي الهجاء إلى ثلاثة أنواع: هجاء فردي - هجاء جماعي - هجاء مختلف. انظر أروع ما قيل في الهجاء، ص: 7.

جفـــاة عـــراة لا يحـــل جـــوارهم | وإن تختـــبرهم لـــيس في القـــوم مـــسلم
حقيـق علـى مـن كـان مثـواه بيـنهم | يـــلام ويلحـــى في الـــبلاد ويـــشتم
خيـارهم الأشـرار مـنهم فـإن يكـن | كفرعـــون كفـــر كفـــرهم أعظـــم
دللـــت علـــيهم خيـــب الله ســـعيهم | فـــلا عـــالم مـــنهم ولا مـــتعلم(1)

وغير خفي ما في هذا الهجاء من قسوة في الوصف وشدة في القـذف، فقـد سـلك الـشاعر طريـق الهجوم العنيف، وشحذ لسان الصراع، وركب صهوة رد الفعل القوي، فانطلق في حلبة الشتم محتقنا متـوترا غاضبا، يعمم في هجائه، ويرسل كلماته سهاما جارحة لغيره، لا يميز بين صغير وكبير، ولا يفرق بين فاضـل وحقير. وليته وقف عند هذا الحد، فإن ما قاله في المطلع لم يف بما في نفسه، ولم يفرغ مـا اختزنتـه مـن غـيظ وغضب. بل أرسل لسانه اللاذع الجارح ليناور في حمى الأعراض، ويستعرض كل عبارات الشتم والـسباب والوصف القاتم.

ذئـــاب كـــلاب في ثيـــاب ثعالـــب | ومكـــسبهم كـــل حـــرام ومغـــنم
رياضـــتهم لا تـــستطاع وإنمـــا | يروضـــهم ســـوط وســـجن ومغـــرم
زنادقـــة في طـــبعهم وبهـــائم | وإن قلـــت كفـــار فقولـــك أقـــوم
طواغيـــت الطـــاغوت فـــيهم قديمـــة | إذا قيـل مـن أعـداء ربـك قـل هـم(2)

ويستطرد الشاعر في ذكر معايب القوم، ولا يجد في نفسه حرجـا في أن يقـول فـيهم كـل منقـصة، فيتهمهم في دينهم ومروءتهم، ويستخف بعيشهم ونمط حياتهم، وينزع عنهم كل صلة بالخير والفضيلة:

كـسالى عـن التوفيـق صـم عـن الهـدى | إذا مـا دعـوا للخـير عـن هـذه عمـوا
معايـــشهم أكـــل الخنـــازير ويحهـــم | وإن وجـــدوا كلبـــا ففيـــه التكـــرم
نـــسوا الله بالـــدنيا فـــأعمى قلـــوبهم | وولى علـــيهم مـــن يجـــور ويظلـــم
صـــغت لنـــواقيس النـــصارى عقـــولهم | فمهمـــا رأوا أهـــل الـــصليب تبـــسموا(3)

(1) الروض الزاهر، ص: 279.
(2) م نفسه، ص: 279 ـ 280.
(3) م نفسه،

وخلال هذه القذائف المدمرة كان الشاعر يمرر صورة المجتمع في عصره، ويشير إلى بعض القضايا السياسية والاجتماعية التي عرفتها المنطقة، ولعل أهم سمة لتلك الفترة هي ظلم الولاة وجورهم، وهي إشارة مهمة تكشف عن الواقع السياسي واختلالاته.

ويزيد الشاعر في وضع اللون الأسود على هذه الصورة القاتمة. وما استرساله في هذا الهجاء الحاد الجارح إلا ترجمة لما اختزنته نفسه من حقد دفين، وكراهية عميقة ترسبت في قلبه إزاء هؤلاء القوم. فهو في حالة إفراغ وتدفق قوي لهذه الأحاسيس السلبية.

ولا يريد الشاعر أن يفصح عن سر هذه الكراهية، ولاعن سبب هذا الحقد، لكنه يبرر هجاءه بأمور لا تبدو سببا حقيقيا وراء كل هذه القذائف السامة. ولعله يريد إخفاء تجربته الفاشلة في تلك المنطقة، ويوجه القارئ إلى أسباب ثانوية ربما لم تكن قطْ هي ما دفعه إلى مثل هذا الانفعال القوي وهذا الهجوم العنيف.

قرينهم الشيطان حرضهم على	ركوب المعاصي وهي إثم ومأثم
سبيل الهدى والرشد لا يسلكونه	وهم في ضلال غافلون ونيم
شيوخهم لا ينصفون إمامهم	وفي أجره للشرط يجبى ويحكم
هم الظالمون المالكون نفوسهم	فما خلقت إلا إليهم جهنم
وقارهم غدر وودهم قلى	وأكبرهم سنا مسيء ومجرم
لأنفسهم لا يملكون شفاعة	فويل لهم مما جنوه وأجرموا
يقينا لقد حق العذاب عليهم	ولكن رب العرش يعفو ويرحم
وهذا خطاب للأئمة بالقرى	خطاب فصيح والموفق يفهم[1]

وواضح أنه كان هناك صراع دفين بين أهل الزاوية وأهل تلك البلدة، وكان التواصل منعدما بين الطرفين، وهذا ما ساهم في تضخيم العداوة وتصعيد النزاع. وقد جاءت هذه القصيدة الهجائية كثمرة لنوع العلاقة الفاشلة القائمة على فتيل مشتعل وتحت أفق مليء بالمواقف السلبية. وقد شارك في هذه الحملة العنصرية الفنية شعراء آخرون من الزاوية الناصرية. ومنهم القاضي عبد الملك التجموعتي الذي كان يحمل حقدا وكراهية خاصة للبربر وينعتهم بأبشع الصفات فهو الذي يقول فيهم: [البسيط]

(1) م. نفسه، ص: 280.

هـم البرابـر لا ترجـو نـوالهم — وسـل مـن الله تعجيـل النـوى لهـم
لا بلـغ الله قلبـا مـنهم أمـلا — وبلـغ الله قلـبي مـا نـوى لهـم[1]

وفي هذه النبرة الدعائية العدائية نلمس المستوى الخطير الـذي وصـلته العلاقـة بـين أهـل الزاويـة والبربر.

ولا يكتفي التجموعتي بالدعاء على القـوم، بـل إنـه يعلـن عـن اسـتعداده للتـضحية بـالفردوس والانسحاب من الجنة إذا ما جاوره فيها أحد منهم: [الطويل]

فلـو كنـت في الفـردوس جـارا لبربـر — لحولـت رحلـي مـن نعـيم إلى سـقر
يقولـون للرحمـان بابـا بجهلـهم — ومـن قـال للرحمـان بابـا فقـد كفـر[2]

ولعل هذا الموقف العنصري المتطرف هو الذي دفع اليوسي إلى خوض معركة الرد، تحركه في ذلك خلفيته البربرية وانتماؤه الإثني. وهـذا الـسجال العنـصري يعيـد إلى الأذهـان النعـرات القبليـة والعـصبية الإقليمية التي تنشأ في بعض فترات التاريخ بين الأقاليم المتجاورة. ومـا كـان لليوسـي أن ينجـرف مـع هـذا التيار لو لم تحركه نزعته البربرية في رده على التجموعتي: [الطويل]

كفـى بـك جهـلا أن تحـن إلى سـقر — بـديلا مـن الفـردوس في شـر مـستقر
وتجهـل معنـى مـستبينا مجـازه — لـدى كـل ذي فهـم سـليم وذي نظـر[3]

وهناك من الأهاجي ما أنشئت في سياق الهـزات الـتي تعرضـت لهـا الزاويـة خـصوصا في خلافـة الشيخين موسى وجعفر الناصريين بحيث تعرضت للنهب من طرف ولاة السلطان الـذين عـاثوا في الأرض فسادا، فحولوا بلاد درعة إلى أرض مستباحة، ونصبوا فيها حكاما جهالا لا يقدرون عالما ولا متعلمـا، ولا يحترمون دينا ولا علما. لا هم لهم سوى إشباع بطونهم وقـضاء نـزواتهم ومـلء جيـوبهم. ولـذلك تـصدر الأديب أحمد بن موسى لفضح هذه الاختلالات بالتعرض لمن أساء إلى البلاد وأهلها: [الكامل]

(1) ديوان اليوسي،ص: 48 أدب الفقهاء، ص: 173.
(2) الديوان،ص:48
(3) م. نفسه، ص: 48.

يـا صـاح إن رمـت القـدوم لدرعـة ع وصـيتي فأنـا الخـبير بـدائها

ومنها:

ودع الرعـاع فـلا يريبـك معـزوفهم جـالس بهـا الأخيـار مـن صـلحائها
وافـتح مـزادك فالمقـدم أحمـد ربـط الربـاط بهـا علـى فقرائهـا
واشـرب في بئـر ابـن السبيل ولا تلـم عمـران فهـو الآن مـن ضـعفائها
سـلبوه مفتـاح الربـاط وعللـوا بفسـاده في القـصد منـع زكائهـا
يـا معـشر الـزوار صـوموا واصـمتوا لا تطمعـوا في سـقائها ووعائهـا
وإذا انقلبـتم فاضـربوا لوكيلـها مـثلا قـديما قيـل في نظرائهـا
أمـا الخيـام فإنهـا كخيـامهم وأرى نـساء الحـي غـير نـسائها[1]

وبعد هذا السرد المباشر للوقائع التي شهدتها الزاوية ينتقل الشاعر إلى التعريض بالوكيل الذي تسبب في انحراف مسار الزاوية مما ساهم في فساد أخلاق الأتباع، وفي زهدهم في أداء الطقوس والأوراد الدالة على الانتماء وصدق الاتباع.

لم يحتفـل بمعـرس ومـدرس والحـزب والـصلوات في أدائهـا
مـن خافـه يعطـي ويـشبع بطنـه ونفـى الحقـوق بهـا علـى قربائهـا
وضـع الرفيـع بهـا لـصفر أكفـه ومعظمـا مـن صـار مـن سـفهائها
يـا حـسرتي أيـن الجهـاد وأهلـه بـل أيـن مـا قـد فـات مـن علمائهـا؟[2]

ونلاحظ أن الشاعر لم يكن راضيا عن تنصيب هذا الوكيل، ولذلك نجده يدعو الشيخ إلى عزله ونفيه، لأنه أصبح وبالا وشرا مستطارا على الزاوية وأهلها:

يـا ابـن الإمـام اعـزل وكيلـك وانفـه إن الوكيـل لقـد سـعى في خلائهـا

(1) الكناشة الناصرية، ص: 110.
(2) م نفسه، ص: 110.

إن الزاويـــة لا يعـــالج صـــدعها	مـــا دام أحمـــد ثاويـــا بفنائهـــا
وإذا اســـتمر بهـــا وكـــذب قولنـــا	عمـــا قريـــب فـــارقين لجلائهـــا[1]

وفي ختام الأبيات، نحس بالشاعر وهو يعتزم الرحيل من بلاد درعة وقد جعل مقامه بها مشروطا بابتعاد الوكيل (أحمد) عنها. وفي هذا النص لا نجد أثرا للشتم أو السباب، بقدر ما نجد وصفا للأفعال المشينة للشخص المقصود بالهجاء.

ويشارك الأديب محمد المكي بن ناصر في هذه الظاهرة الهجائية مبديا حساسيته المفرطة من مظاهر الاختلال، ومن غياب القيم وتدني الأخلاق في بعض أهل زمانه، فلم يستطع ضبط نفسه أو كبح جماح توترها أو الإمساك بزمام الحكمة والبصيرة. فأطلق لسانه بالهجاء اللاذع والوصف المشين لمن انحرف عن السبيل السوي، وسلك مسالك الزيغ والطيش والهوى، وتنكر لقيمه ودينه وخلقه، وانطلق في الأرض يعيث فيها فسادا، لا يعرف معروفا، ولا ينكر منكرا، ولا يتقي معصية ولا فاحشة. ولذلك عامله الشاعر بما هو أهله، وخاطبه باللغة التي تصله [مجزوء الرمل]

ظهـــــر الـــــدجال فينـــــا	وعـــــلا بـــــالكفر دينـــــا
يـــــا جميـــــع المـــــسلمينا	هـــــا عـــــدو المرســـــلينا
فـــــالعنوه واقتلـــــوه	تغنمـــــوا الأجـــــر الثمينـــــا
يـــــا أبـــــا مـــــرة مهـــــلا	ســـــوف تـــــصلى أســـــفلينا
جمعـــــت فيـــــك أمـــــور	مـــــن فعـــــال المجرمينـــــا
قتلـــــك الـــــروح بـــــلا شـــــر	ع ولا طبـــــع مبينـــــا
يـــــشكو منـــــك الخلـــــق طـــــرا	بـــــل وجـــــل الجامـــــدينا
نطـــــرات البـــــول تجـــــري	منـــــك أبـــــد الآبـــــدينا
فعليـــــك كـــــل يـــــوم	ســـــخط رب العالميتـــــا[2]

هذا الكلام هو أقرب من النظم منه إلى الشعر، لغة بعيدة كل البعد عن لغة الشعراء، وعبارات مباشرة لا روح فيها ولا جمال، وخطاب صريح لا إثارة فيه ولا خيال. ويرجع ذلك إلى أن باب الهجاء غالبا

---

(1) م نفسه، ص: 110.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 278 ـ 279.

ما يأتي ارتجالا، وفي وضعية نفسية صعبة.فلم يكن الهجاء مجالا للإبداع بقدر ما كان وسيلة لإفراغ التوتر النفسي وانفعالات الذات وتوجيه الرسالة إلى من يهمه الأمر بأبسط أسلوب وأوضح عبارة وأسهل تعبير.

وقد كانت التجارب القاسية التي يمر بها الشاعر في حياته، من بين العوامل الداعية إلى الهجاء، خصوصا إذا لقي في سفره ما يكره أو ما لم يتوقعه. فتأتي أبيات الهجاء كتعويض نفسي عن الألم الذي أحس به، أو كردة فعل عنيفة إزاء ما استثاره واستفزه.

وغالبا ما يأتي هذا النوع من الهجاء في شكل تعريض بالمكان وأهله دون تخصيص شخص معين، كهجاء الأديب موسى الناصري لمنطقة (أم الربيع) بدون أن يحدد سبب هذا الهجاء ودواعيه: [الوافر]

حللت بمنزل لا عيب فيه ... سوى ما كان من أم الربيع

فلولا والدي قد حل فيه ... هجوت اليوم بالهجو الشنيع

ولكن كيف ذاك وقد كساني ... نداه حلة المجد الرفيع

فحسبي أن أقول لا عيب فيه ... سوى ما كان من أم الربيع[1]

ونلاحظ أن هجاء الناصريين ليس فيه تلك البذاءة والقذف والسب. فهم يكتفون، في الغالب، بالتعريض والتلميح، وأحيانا يتراجعون عن مواقفهم السابقة، ويندمون على أهاجيهم واندفاعهم نظرا لما يعانونه من تأنيب الضمير وعدم الرضا عن النفس. مثال ذلك ما نلمسه في هجاء الأديب محمد المكي لمنطقة تنغير وأهلها، بقوله: [البسيط]

يا أيها الطارق المجتاز ذا نصب ... إياك بتنغير تمرر بساحتها

قوم إذا أنزل الأضياف ساحتهم ... أقروهم الجوع في بعض أجنتها[2]

لكن الشاعر يتراجع عن موقفه هذا، ويعمل على إصلاح الصدع وجبر الكسر ببيتين يعيدان جسور المودة إلى طبيعتها:

يا أيها الطارق المجتاز ذا نصب ... انزل بتنغير لا تنزل بجارتها

قوم إذا نزل الأضياف ساحتهم ... أقروهم الخير في أسنى أجنتها[3]

---

(1) الوض الزاهر،ص:366-367

(2) م نفسه، ص: 97.

(3) م نفسه،

3- مدار الوصف:

إن استعمال مصطلح شعر الوصف فيه بعض المخاطرة والمجازفة، لأنه يفترض- ضمنيا وبدون قصد- أن غيره من الشعر بريء من خطاب الوصف، أو عار من التصوير الفني. والحقيقة أن هذا مخالف لطبيعة الشعر ولحقيقته، لأن الوصف والتصوير ظاهرة مرتبطة بالشعر ومتلازمة معه مهما تنوعت المضامين واختلفت المواضيع، ولا يمكن أن يدعي أحد ببراءة الشعر من الوصف إلا إذا كان نظما مباشرا لا أدبية فيه ولا جمال. أما الشعر كفن وإبداع، فإنه التوأم الشرعي للوصف، ولذلك قال ابن رشيق القيرواني "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف"[1]. فالشاعر إذا مدح، كان شعره وصفا للمحاسن والمزايا، وإذا رثى كان رثاؤه وصفا للمحاسن والمناقب، وإذا هجا كان هجاؤه وصفا للمثالب والمعايب.

لكن الشعراء في بعض الأزمنة الشعرية يعمدون إلى الوصف ليجعلوا منه محورا لقصائدهم ومقصدا وغاية لهم من قول الشعر. خاصة حينما يجدون أنفسهم مأخوذين بجمال الطبيعة التي تحيط بهم، مهتمين بالمظاهر الاجتماعية والمعالم العمرانية التي تنتشر في بيئتهم. وهذا النوع من الشعر يكشف عن مستوى التفاعل الحاصل بين الشاعر وواقعه الاجتماعي والطبيعي والعمراني، كما أنه يكشف عن رهافة الإحساس لدى الشاعر، وعن مستوى تذوقه للجمال وانفعاله به. وقد عرف الشعر العربي تراثا وصفيا هائلا، سجل فيه الشعراء المشارقة والمغاربة والأندلسيون انطباعاتهم ورؤاهم ومواقفهم مما عاينوه وعايشوه وتأثروا به. وتؤكد النصوص الشعرية المغربية أن الشاعر المغربي لم يكن جامد الإحساس، ولم يستطع التخلص من انفعالاته الخاصة، بل كان حريصا على تسجيل كل حالة شعورية في قصائد ومقطعات تكشف تلقيه الإيجابي للجمال، وتفصح عن تفاعله المنتج مع عناصره ومظاهره. وقد عرف هذا الاتجاه انتشارا واسعا في العصر السعدي على يد الشاعر عبد العزيز الفشتالي (ت 1031)، وفي العصر العلوي على يد ابن زاكور (ت 1120) وابن الطيب العلمي (ت 1134).

ولم تكن النزعة الدينية والبيئة الصوفية عائقا دون اهتمام الشعراء بوصف عناصر الجمال المتجسدة في الطبيعة والعمران، وهذا ما تؤكده القصائد الوصفية الناصرية. فقد تنوعت الممارسة الشعرية وانفتحت على أكثر من واجهة. وكانت واجهة الوصف الخالص والتعبير عن الجمال مساحة يكشف فيها الشاعر الناصري عن حسه الفني وعن شاعريته المفرطة. لكن النزعة الصوفية ظلت دائمة مرافقة للشاعر، حاضرة في وجدانه، ملقية بظلالها على إبداعه وأدبه. نلمسها في اختيار الموصوفات وفي إقحام المدح والثناء في سياق الوصف.

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان ج2/ 1059 دار المعرفة بيروت-لبنان ط 1- 1980

وبما ينبغي ملاحظته هنا هو أن شعر الطبيعة عند الناصريين قليل بالمقارنة مع شعر المعالم العمرانية. وأغلبه جاء مرتبطا بسياقات أخرى كالمدح، وفي مطالع بعض القصائد. ومن الذين برزوا في هذا النوع من الشعر، الأديب موسى الناصري الذي تميز برهافة حسه ورقة مشاعره إلى جانب موقعه الروحي كشيخ للزاوية بعد رحيل الخليفة أحمد بن ناصر. فقد جمع بين روحانية الشيوخ ورقة الشعراء وانكسار الصوفية وخيال الرومانسيين. وفي هذه الأبيات، نجده يرسم لوحة شعرية تشكيلية تعتمد أداة الوصف الدقيق والتصوير الفني البديع: [الكامل]

ضحك الزمان وأشرقت أيامه	والبدر حل بأسعد لم تعهد
وبدا الربيع بوجهه مبتسما	بضواحك من نرجس وزمرد
وتبسمت خضر الرياض وزهرها	من أبيض ومعصفر ومورد
وتزخرفت أنهاره وتمايلت	أغصانه بكتائب من عسجد
والشمس تنظر من خلال شعاعها	وعساكر من لؤلؤ وزبرجد[1]

وقد ساهمت تقنية التشخيص في إضفاء صفة الجمالية على هذه الأبيات حيث تحولت الطبيعة إلى كائن حي متحرك منفعل. فالزمان يضحك، والربيع يبتسم والرياض تطرب والأغصان تراقص وتتمايل، والشمس تراقب في استحياء وخجل هذا الجمال الأخاذ. وقد أحسن الشاعر في توظيف الاستعارة كما أحسن في استدعاء معجم الطبيعة لبناء صوره الشعرية.

ونظرا لتفاعل الشاعر الناصري مع محيطه الثقافي والاجتماعي، ولاحتكاكه المتواصل ببيئته الدينية وفضائه الصوفي، فإن اهتمامه تركز، في الغالب، حول الزاوية ومرافقها، بحيث رأى فيها صورة للجمال ومثالا للروعة. فهي عالمه الحقيقي القريب من روحه ووجدانه. فكان حينما يراها وينظر إليها، فإنما ينظر إليها بقلبه ومشاعره، ويرسم في أشعاره انفعالاته الخاصة بالمكان وأهله وطقوسه. لأن الشاعر حينما ينظر إلى فضاء ما بعين الرضا، فإنه في الغالب يستسلم لإسقاطاته الذاتية، فيسقط الجمال على ما يراه ويصفه. وهذا ما نلمسه بوضوح في وصف الشاعر موسى الناصري لبعض مرافق الزاوية: [الكامل]

علم المحاسن أناخ بروضة	ذات السنا ومقر دين محمد
راقت فأبرق نورها أفق العلا	متبلج الإصباح أسنى مقصد

(1) الروض الزاهر،ص:363

بيت حوى كل المحاسن فازدهى عجبا وفاق علاه كل مشهد
بهر العيون بهاؤه وسناؤه وسبى العقول بحسنه المتجدد
إن قلت فيه إنه شمس الضحى أو قبة من لؤلؤ لم تفند
هبت معالي السعد في عرصاته والزهر لاح في أعاليه الندي
لم يبق فيه للمعالي مذهب إلا تأخر عن معالي السؤدد
جازت مفاخره سماء المجد من برد الليالي وحسن صدق تهجد
بيت حوى من كل علم زهرة وأعز كل ماجد وممجد
أضحت تلاحظه البدور تأدبا ومن الحياء تروم أعلى مقصد
أزرت بتاج للعقيق كأنها حصباء در في الثرى من عسجد
وليال مشرقة تلوح بدورها ذات البهاء بحسن طلعة أحمد
الله أكبر ما أعز قوامه فعماده من لؤلؤ وزبرجد
قد حصرت فيه المعالي كؤوسها وتفاصلت في خيمة أم معبد
لو رام قصدا غير ذا ببنائها في سلك در كان أسهل مقصد
هذا هو المجد الإلهي لا كمن غر الأنام بزخرف متبدد
قسما بمكة والمقام وزمزم ما صنع هذا البيت من عمل اليد[1]

بعد هذا الوصف الطويل والأنيق، يخلص الشاعر إلى حقيقة هذا البيت الموصوف، وهي أن بناءه قد تدخلت فيه قدرة خفية استطاعت أن تصوغه بهذا الجمال. وفي هذا الاستنتاج تتقاطع النظرة الشاعرة إلى الظواهر بالرؤية الصوفية التي تنسب الجمال إلى المصدر المطلق. وقد كانت هذه الأوصاف المتتابعة، بما فيها من مبالغة ومغالاة، تمهد لمثل هذا الاستنتاج. ومثل هذه التأويلات يطرد كثيرا عند الصوفية الذين يؤمنون بالخوارق والغيبيات والكرامات بشكل فيه الكثير من الغلو والتطرف.

ويتجه أحمد بن موسى في نفس الاتجاه الذي سلكه والده، بحيث رسم لوحات شعرية بديعة للطبيعة تذكرنا بالشعر الأندلسي. وقد حملت معها دليلا على خصوبة الخيال عند هذا الشاعر المميز:

هب النسيم معطر الأردان والدوح يرفل في حلى الألوان
والروض يضحك من بكاء غمامة حنت لإلف عندما لقيان

---

(1) م نفسه، ص: 360 ـ 361.

والمـاء مـن تلـك الأبـاطح والربـى ينساب كالنـضناض في الجريـان

والزهـر فـوق زبرجـد مـن سـندس نـشوان يـرقص والطيـور غـوان

والـورق حيـث بالأمـاني وبـشرت بالـسعد والإقبـال والرضـوان

وغنـت ورنـت بـالقريض ورجعـت ببلاغـة الترصـيع والإرصـان

والغـصن أملـود يمـيس بـه الـصبا سـقيا ذلـك الـروض والأغـصان

رق الفـؤاد لـشجوها وحنينهـا وأصـاخ ضـرب مثالـث ومثـان[1]

لقد ساهمت مجموعة من الآليات الأسلوبية في إرفاد شعرية هذا النص وفي تكثيف أدبيته، فإلى جانب آلية التشخيص والاستعارة، يمارس التشبيه دوره ووظيفته في توجيه المتلقي والتأثير عليه. أضف إلى ذلك أسلوب التضاد، وتوالي الصور الطبيعية والحيوانية. وقد اعتمد الشاعر تقنية السرد والإخبار في قالب شعري بديع، وهذا ما جعله يكثر من واو العطف التي ضمت أجزاء النص، وربطت بين مكوناته.

ويشارك الأديب محمد المكي في شعر الوصف، ويخصصه للمعالم العمرانية التي شيدها الشيوخ المتعاقبون على إدارة الزاوية، من ذلك وصفه للمسجد الذي استحدثه أخوه الشيخ جعفر الناصري (ت:1157)، وكان آية في الجمال استنادا إلى نظرة الشاعر ورؤيته الخاصة إلى هذا الفضاء وإلى هندسته وجماله. وقد صاغ الشاعر وصفه على لسان المسجد، فأنطقه وجعله يتحدث عن نفسه وعن جماله وبهائه قائلا: [الطويل]

سمـوت فكانـت دون منـزلتي الـشعرى وفقـت فكانـت دون مـرتبتي الزهـرا

طلعـت نهـارا فاختفـت مـن بـوارقي شمـوس العـلا والبـدر لا تـذكر البـدرا

فـدع عنـك مـا شـاد لجـل أميـة بدمـشق أو قرطبـة البلـد الغـرا

فقـدري فـوق الكـل يظهـر رفعـة ومجـدي مجـد لا يبـاع ولا يـشرا

وكيـف وبيـت الله أدعـى وكـل مـن تـسمى ببيـت الله نـال بهـا فخـرا

وصـلى بـي الأقطـاب بـدءا وعـودة ومـدفنهم قربـي سمـوت بهـم قـدرا

فيـا نـاظري متـع جفونـك في الـسنا ويـا داخلـي نلـت الأمـاني والبـشرا[2]

---

(1) الدرر المرصعة، ص:77.

(2) الدرر المرصعة، ص: 61 ـ 62، والكناشة الناصرية، ص: 104.

وأهم ما يميز هذا النص هو الأسلوب الذي اصطنعه الشاعر لممارسة عملية الوصف. فقد اعتمد تغييب صوته وتعويضه بصوت المسجد. وفي ذلك إشارة إلى أن مثل هذا المسجد لا يحتاج إلى وصف بشري. لأن جماله وبهاءه وصفاته ناطقة وصريحة وواضحة. ولا يمكن لوصف الواصف أن يحيط بها أو أن يؤدي حقها.

واختار الأديب أحمد بن موسى أن يسلك طريق أخيه في وصفه للمسجد نفسه. فكان بين النصين تشابه كبير على مستوى الأسلوب المتبع في عملية الوصف: [الوافر]

معاني الحسن تظهر في المغاني	ورونقه يجدد في المباني
تأمل في جمالي وابتهاجي	وسر لطافتي وبديع شاني
وإني وإن وضعت على تراب	إزاء العرش منزلتي تداني
لي الشرف المؤثل في البرايا	ومجد دائم طول الزمان
سموت سمو عز وافتخار	إلى الملكوت فوق النيران
يروع لميبتي إنس وجن	ولم لا وإني حضرة من جنان
تواتر في الحديث بأن قدري	عظيم ليس لي في الفضل ثان
تحف بي الملائك كل وقت	تصافح بالتحية من أتاني
تهلل وجه بدري في جماد	وعام البدء شوف مع ثماني[1]

4- مدار التقريظ:

ارتبط الشعر بالحركة العلمية والأدبية في الزاوية الناصرية، وعمل على وصف هذه الحركة والتعبير عنها، وكان الشعراء يقدمون أكثر من خدمة لهذا المجتمع الثقافي، يضخون فيه دماء الحياة، ويبثون فيه روح التجديد والعطاء، ويحركون الهمم والنفوس لمعانقة أجواء الحياة الثقافية. وأحيانا يلجأ الشعراء إلى القيام بالدور الدعائي والإشهاري لبعض المنتجات العلمية والأدبية، فيسوقون لها بأشعارهم ويروجون لها بأوصافهم وأمداحهم وتقاريظهم. وبذلك يساهمون في ذيوع هذا العنوان أو ذاك ويشجعون على إقبال الطبقة المثقفة عليه.وكانت التقاريظ الشعرية من بين مظاهر الحياة في المجتمع الثقافي. لأن التقاريظ الشعرية تخاطب عادة فضول المثقفين، وتحرك فيهم الرغبة في اكتشاف تلك المادة الجديدة التي حظيت بهذا الثناء والإطراء.

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 104.

وقد نشطت حركة التقاريظ في المجتمع الناصري، وشكلت ظاهرة فنية من الظواهر التي تميز حركة الشعر والأدب والعلم بالزاوية. وقد شجع عليها اهتمام الناصريين بمجال التأليف والتدوين والتصنيف. فكان بعض الشعراء يجدون في تقريظ الإنتاج الناصري وسيلة للتقرب إلى هذا الحمى، وطريقة للإعلان عن صدق الانتماء والولاء لهذا المركز الديني. هذا بغض النظر عن درجة القيمة الفنية التي يتميز بها المنتج العلمي والأدبي المقصود بالتقريظ. لأن التقاريظ، في أغلب نماذجها، تدخل في باب المجاملات القائمة بين النخبة المثقفة، ولا تعكس حقيقة العمل الممدوح، ولا تدل على قيمته وتميزه. فالمثقفون- في كل عصر- يتبادلون فيما بينهم آيات المجاملة والثناء بعيدا عن حاسة النقد وأدواته الصارمة التي لا تعترف بالقرابة أو الصداقة، ولا تعير أهمية للعلاقات والانتماءات. ولهذا تبقى التقاريظ الشعرية مجرد مواقف شخصية وانطباعات ذاتية في قالب شعري وإطار فني. ولكن الذي يهمنا ليس مستوى العمل الممدوح أو قيمته، بقدر ما يهمنا إلقاء الضوء وتسليط آليات الكشف على هذا الشعر كمساحة فنية تحتضن المعرفة وتوثق العلم وتعرف برجاله. ولعل هذا ما سنلمسه حينما نعرض لبعض هذه التقاريظ التي تتحول أحيانا إلى فضاء للترجمة الفنية، ولتمرير خطاب المجاملة عبر التحليات والأوصاف التي تخص العمل الممدوح أو صاحبه. وبذلك تكون التقاريظ أداة فنية تساعد على الكشف والتوثيق لبعض الأعمال الإبداعية التي قد تضيع من أيدي الناس، أو يصعب العثور عليها حينما يحاصرها جدار النسيان أو تعبث بها أيدي الزمن.

فمن التقاريظ التي تؤدي هذه الوظيفة التوثيقية، ما تضمنته قصيدة الأديب محمد الصغير الإفراني (ت 1156) الذي اقتنع بالمشروع الناصري وانضم إليه روحا واعتقادا وإبداعا. وكانت تقاريظه أداة للتعبير عن الإعجاب الكبير بالبيت الناصري وبرموزه وإبداعاتهم وتآليفهم. فسجل انطباعاته شعرا تضمن الإشارة إلى بعض المصنفات والتآليف التي أبدعها الأديب الناصري محمد المكي، كالرياحين الوردية، والبرق الماطر، وفتح الملك الناصر. دون أن ينسى الثناء على شعره وبلاغته ومستوى نظمه: [الوافر]

دعوا عنا بفضلكم الكؤوسا	فقد أنسى الطلا شعر ابن موسى
إذا جليت قوافيه علينا	أذاعت في الجوانح حندريسا
لئن حلف الزمان بأن سيأتي	بشبهها لقد حلف الغموسا
حسبنا أن درعة ليس فيها	أديب يحسن النظم النفيسا
لقد أبدى من الآداب غضا	وذلل من شواردها شموسا
وأحيى فكره ميت المعاني	فلولا عصره خلناه عيسى

وبعد الثناء والإطراء والمبالغة في وصف شاعرية الرجل، ينتقل الإفراني إلى مدح أعماله التاليفية وتقريظها، مبرزا الأثر الجمالي الذي أحدثته في نفسه حين تلقيه لها:

أبا عبد الإله فدتك نفسي	لقد هيجت لي وجدا رسيسا
رأيت بنات فكرك مائسات	وحق لبنت فكرك أن تميسا
فأما الرحلة الغرا فروض	أريض مبهج يسلي النفوسا
أرى رحل الأوائل ماشطات	على قدم ورحلتك العروسا
وماطر برقك استسقيت منه	لموحش خاطري فغدا أنيسا
وأما الفتح فهو الفتح حقا	وقد خلد فوائده الطروسا[1]

وبعد تلقيه لهذا الثناء الجميل لم يجد الأديب الناصري بدا من إجابة مادحه ومادح تآليفه. فرد عليه معارضا ومادحا بقصيدة مطلعها:

أحبر الغرب هيجت الرسيسا	بنظم دونه الدر النفيسا
ومن معنى تزيل عن المعنى	شجى من أجله أضحى دريسا[2]

وكان لهذا الأديب الناصري أكثر من مشاركة في باب التقاريظ، ولعل أبرزها تقريظه لكتاب الذخيرة الشرقاوية[3]. بحيث فرض حضوره البارز في سفر التقاريظ[4] التي نظمت في هذا الكتاب. وهنا لابد أن نسجل أن تقريظ الناصريين لعمل الشرقاويين له أكثر من دلالة. فهو أكثر من انطباعات شخصية لأديب حول عمل معين. وإنما هو عمل له بعده الفكري والثقافي، يدل على مستوى الانفتاح والمرونة في عقلية الأدباء الناصريين وعلى تجردهم من التعصب الطائفي والتطرف الطرقي. فلم تكن لديهم تعليمات

---

(1) م. نفسه، ص: 93.

(2) م. نفسه، ص: 93.

(3) ذخيرة المحتاج في الصلاة على صاحب اللواء والتاج لمحمد المعطي بن صالح الشرقاوي (ت 1180) يقع الكتاب في حوالي 60 سفرا. أنظر أحمد بوكاري: الزاوية الشرقاوية،زاوية أبي الجعد: إشعاعها الديني و العلمي ص: 260 ـ 273.ط1، مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء 1406-1985

(4) سفر التقاريظ المغربية لكتاب الذخيرة الشرقاوية، مخ م ر 1181 / ك.

مذهبية تمنعهم من التواصل والانفتاح على الزوايا الأخرى وعلى شيوخها. كما لم تكن لديهم حواجز نفسية ولا عقدة استعلائية تحول دون التعامل والاستفادة من المراكز الثقافية المعاصرة والأخذ من علمائها.

وهذا يؤكد على أن الساحة الثقافية لم تعرف تنافسا بين الزوايا ولم تشهد تسابقا على استيعاب الناس واستقطاب المجتمع أو بسط النفوذ. وإنما كان الخطاب العام موحدا، وكانت جسور التواصل ممدودة وكانت التعاليم والطرق متكاملة. وهذا ما تكشف عنه عبارات الثناء والتعظيم التي تضمنتها قصيدة الناصري في تقريظ كتاب الذخيرة، وفي مدحه لصاحبها والثناء على صنيعه. بل إن الناصري، يجعل من الشيخ الشرقاوي قدوة للعصر، ووريثا شرعيا للصوفية وبحرا في العلم وسراجا منيرا للناس جميعا: [الكامل]

يــا صــاح إن ذخــيرة المحتــاج	نــور لقارئهــا لــدى الإدلاج
قسما بمن رفع السما بغير ما	عمد وأجرى الفلك في الأمواج
ما أن رأت عيني شبيهة نسجها	أزرت على الزجاج والحلاج
دع عنك تنبيه الأنام وغيره	هذا لعمرك واضح المنهاج
ما شئت من تشريف قدر المصطفى	بالنثر والصلوات والمعراج
وكذلك سيرته وسيرة آله	والصحب والأتباع والأزواج[1]

وبعد هذا التقريظ لمزايا الذخيرة ولموادها ومحتوياتها، ينتقل الناصري إلى الثناء على مؤلف هذا المصنف، فخصه بشتى الأوصاف والتحليات.

تأليف شيخ العصر وقدوته ومن	ورث الجنيد طريقة والباجي
بحر العلوم وكنز أرباب التقى	وسراج قلب الواله المحتاج
حاز المفاخر كلها حتى غدا	في العصر كالسبتي والسفاج[2]

ونلاحظ أن مضمون التقريظ يختلط غالبا بخطاب المدح، ويتقاطع فيه الثناء على العمل مع الثناء على صاحبه، لأنه يصعب عمليا وفنيا تهميش صاحب التأليف في سياق الثناء على صنيعه، فتكون التقاريظ فرصة للتعريف بالمبدع وبمشاركته في باب الإنتاج العلمي والأدبي. ويستغل الشاعر مساحة التقريظ لتمرير

---

(1) م نفسه، ص: 38 ـ 40، والكناشة الناصرية، ص: 269.

(2) سفر التقاريظ المغربية لكتاب الذخيرة، ص: 38 ـ 40، والكناشة الناصرية، ص: 269.

صورة عن تكوينه الثقافي وعن مستوى إلمامه بالمعارف والعلوم ودرجة اطلاعه على الكتب والمصنفات وعلى رجال العلم والتصوف والأدب.ففي هذا التقريظ أدرج الشاعر طائفة من الأسماء العلمية والصوفية (الزجاج- الحلاج- الجنيد- الباجي- السبتي- السفاج)

وأحيانا يتقاطع مضمون التقريظ مع غرض طلب الإجازة، بحيث يصير مدح العمل تمهيدا لاستجازة صاحبه. وهذا ما نلمسه في تقريظ محمد المكي الناصري لفهرسة[1] شيخه أبي القاسم بن سعيد العميري (ت 1178). فقد قدم الناصري طلبه للإجازة مشفوعا بمقدمة شعرية في تقريظ الفهرسة وبيان قيمتها ومزاياها: [البسيط]

لله فهرسة تسمو بما جمعت	من العلوم على كل الفهاريس
ما شئت من أدب غض يروق ومن	نظم زري بابن أوس وابن حمديس
أزرت جواهرها بما تضمنه	قلائد الفتح من شعر وتجنيس[2]

وواضح أن الشاعر قد ركب مركب المبالغة في وصفه لفهرسة شيخه، حينما جعلها تتجاوز بأدبها وجمال أشعارها ومعارفها ما تضمنته بعض المصنفات وأمهات المصادر.

وبعد التقريظ يفصح الناصري عن رغبته في استجازة شيخه في هذه الفهرسة، دون أن يغفل مدحه والثناء عليه وتحليته بصفات البلاغة والعلم والتميز:

أبرزها فكر مولانا وعالمنا	قاضي القضاة ونبراس الحناديس
من لم يزل في ظلام الجهل صارمه	العلمي يردي أخا بغي وتدليس
ود الحريري لو يعطى بلاغته	وابن الخطيب كما ود ابن طاووس
يا ليته خط لي سطرا يسر به	قلبي وأرجو به سكنى الفراديس
يجزني بجميع ما لديه كما	أجازني الغر أرباب الطياليس

ويمكن اعتبار هذا النوع من التقريظ كشكل من أشكال التأدب مع العلماء والشيوخ. فاللباقة وحسن التصرف والفطنة تتطلب أن يكون الطالب متواضعا بين يدي شيخه،ممتنا عليه، معجبا بعلمه،منبهرا

(1) فهرسة القاضي العمري، مخ خ ح، رقم 560.

(2) م. نفسه، ص: 99، وطلعة المشتري 2 / 149 ـ 150.

بأعماله، وحريصا على نيل شرف رواية معارفه ومصنفاته. وهذا ما تردد في تقاريظ أعمال الشيخ ابن ناصر نفسه، فقد حظيت بعض مؤلفاته باهتمام كبير من طرف أدباء العصر كما كان الشأن بالنسبة لأشعاره التي حظيت بالشرح والتفسير. ومن أعماله التي تنافس الأدباء في مدحها وتقريظها، مؤلفه: (غنيمة العبد المنيب)، وكان ابنه علي بن ناصر من الأوائل في هذا الصنيع، حيث جعل من تقريظه لهذا العمل فاتحة بين يدي مدحه لوالده وشيخه، وتمهيدا للمثول أمام جنابه والدخول على حضرته، وقد اختار لهذا السياق كل لفظ وعبارة دالة على التفوق والتميز. فما دام الشيخ شخصية متميزة، فإن هذه الصفة تنسحب على كل ما يصدر عنه، وعلى كل ما يأتي به من أقوال وأفعال وأعمال: [البسيط]

غنيمة طلعت أنوارها فجلت	ران قلوب من الأصداء والرنق
يا حبذا وصف معناها وما اشتملت	عليه من حسن الأذكار في نسق
وحبذا درر أصدافها فقر	علت جواهرها في الحسن والأنق
أزرت بتاج من العقيان في حلل	من خسروان على الأملاك في نسق
فهي نجوم الهدى أبدت زواهرها	للخابطين مناخ الرشد في الطرق[1]

وعلى الإيقاع نفسه يشارك أبو علي اليوسي في تقريظ هذا المؤلف ومدح صاحبه بقوله:

هذا كتاب أتى بالدر في نسق	أحسن من حلية الحسناء في العنق
بل مد للكوكب الدري أنملة	فأنزلته على رف من الأفق
وضع الإمام الهمام الأوحد العلم	السامي ابن ناصر المطهر الخلق[2]

واهتمام الأدباء بهذا المؤلف له ما يبرره ويفسره، فقد وجد فيه أهل ذلك العصر وسيلة لتحقيق الترقية والتزكية، لأنها كنز المعارف ومستقر الأسرار، وبها يحقق الإنسان فخر الدنيا وسعادة الآخرة. فهي تساعد المرء على محو ذنوبه وتطهير نفسه. ولذلك كان الأتباع حريصين عليها وعلى دراستها والتمسك بها. وهذا ما تؤكده عبارات أحد الأتباع الناصريين، وهو أحمد الهشتوكي أحزي في تقريظه: [الطويل]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 278، الدرر المرصعة، ص: 303 ـ 340.

(2) الديوان،ص:74 و الدرر المرصعة، ص: 304، و طلعة المشتري، ج 1 / 313.

غنيمـــة أســـرار وكنـــز معـــارف | وغنيــة محتــاج بهــا قــدره يــسمو
أجـل إنهـا تمحـي الـذنوب وترتقـي | بـصاحبها لحـو المزايـا الـتي تنمـو
وتكـسبه فخــر الــدنى وســعادة | لــدين فيغــدو واضــحا عنــده العلــم
تمـسك بهـا واعكـف علـى درسـها | ففــي دراســتها حــزم يلابــسه فهــم
صــنيع إمــام العــارفين ابــن ناصــر | إمــام تقــى تعنــو لــه الكمــل الــشم[1]

وهكذا تكون الأشعار الناصرية قد دارت مع دوران الحياة، وتفاعلت مع قضاياها ومشاكلها، واستوعبت حساسية الشعراء ورؤاهم ومواقفهم، وجسدت مستوى انخراطهم في كل مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية. وقد كانت مضامين أشعارهم كاشفة عن اختيارات الذات الفردية والذات الجماعية، وذلك باعتبار أن الشاعر الناصري لم يكن منعزلا بنفسه أو بعيدا عن محيطه، وإنما كان ممثلا لجماعته، حاملا لرؤية للعالم المحيط به، وهي نفسها الرؤية التي يحملها المجتمع الصوفي المحافظ الذي ينتمي إليه.

(1) طلعة المشتري، ج 1 / 313.

الباب الثالث

المكونات الفنية للخطاب الشعري

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

مهاد

يكتسب الشعر صورته الشعرية ومظهره الجمالي من خلال مستواه الموسيقي وإطاره النغمي. فالإيقاع الشعري هو أول الظواهر الموسيقية التي تجابه المتلقي، وهو السمة الأكثر بروزا في كل مواد البناء الشعري. والإيقاع هو الذي يجعل الخطاب الشعري ينزاح عن بقية أنواع الخطاب ويتميز عنها. ولذلك تعد البنية الإيقاعية الركيزة الأساس في الممارسة الشعرية، لأنها المظهر المادي المحسوس للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية. وهي تحضر في النص الشعري في شكل شبكة من التشكيلات اللغوية الدالة والعلاقات اللفظية التي تتمظهر في مقاطع صوتية ونغمية منتظمة، تعمل في تآلف وانسجام وتكامل لتشكيل البناء الموسيقي للنص الشعري. ولكن الإيقاع في الشعر لا يتولد عن الصورة الصوتية وحدها، بل ينبثق أيضا عن شبكة من العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها. ففيه تتضافر مجموعة من المكونات والمؤثرات الداخلية، تتصل وتترابط، وتعمل جنبا إلى جنب مع المادة الصوتية لتنتج الصورة الموسيقية للعمل الشعري. فالصوت والكلمة والصيغ والأساليب والتراكيب والأوزان والقوافي، كلها أدوات قاعدية لتحقيق البناء الهرموني للقول الشعري. وهي أيضا آليات الضغط الجمالية التي يوظفها الشاعر لإثارة المتلقي واستمالة مشاعره وذوقه. وبواسطتها ترتفع درجة الجمالية في الكلام الشعري، وترتفع معها قوة التأثير. لأن الشاعر "لا ينطق بشعره فحسب، بل يحاول أن ينغمه، وينغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في لغتهم اليومية، إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري"[1].

والشاعر لا يعتمد التلقائية والعفوية في بنائه للشعر، وإنما يعد له عدته، ويستحضر كل الإمكانات القادرة على إنجاح مشروعه. يختار الموضوع والعبارات والكلمات والأوزان. يستثير ذائقته الفنية ويستحضر متلقيه المفترض قبل أن يستسلم للممارسة الشعرية. فهو "يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2].

ويكتسب الإيقاع أهمية أيضا من كونه يقودنا إلى ملامسة أدبية النصوص وشعرية القصائد، وإلى إدراك مستوى الهندسة الصوتية التي يمارسها الشاعر. كما أنه يقودنا من جهة ثانية إلى الاستماع إلى الترجمة الفنية للنبضات المتلاحقة والأحاسيس المعتملة في وجدان الشاعر. فيكشف عن الأنفاس والأصوات

---

(1) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 113 دار المعارف ـ القاهرة ـ 1971.

(2) ابن طبا طبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، ص: 5ـ القاهرة 1957.

والمشاعر. لأن الإيقاع هو أيضا مؤشر مهم يدل على نفسية المبدع في وضعياتها المختلفة، في حالات انفعالها أو فتورها، وفي لحظات توثبها أو هدوئها. لأن الشاعر حينما ينظم شعرا، فإنه في الحقيقة يرسم بإيقاعات شعره جزءا من كيانه على صفحة أشعاره، يترجم بعض انفعالاته النفسية في إيقاع خاص منسجم مع نبضات قلبه وتدفق مشاعره. فتأتي الإيقاعات الشعرية متلونة بألوان السياقات الشعورية التي تؤطر التجربة الشعرية.

من هذا كله يستمد الإيقاع مشروعية دراسته وتفكيك مكوناته المساهمة في صياغة موسيقية النص الشعري، والمشكلة لنسق من التتابعات والإرجاعات والتقسيمات والمقامات ذات الطابع الزمني والموسيقي.

ولمقاربة المستوى الإيقاعي، ذهبت الكثير من الدراسات النقدية إلى التمييز بين نوعين من الإيقاع داخل النص الشعري. إيقاع خارجي أو ما سمي بموسيقى الإطار، وتندرج ضمنه السياقات الوزنية والقوالب الموسيقية التي اعتمدها الشاعر لبناء نصه. ويتعلق الأمر بالبحور الخليلية والقوافي وحروف الروي. وإيقاع داخلي أو موسيقي الحشو، وهي العناصر الموسيقية المنبعثة من داخل كيان النص الشعري، ونقصد بها التكرارات والحركات والمدود والتوازيات والمحسنات البديعية. وهذه الموسيقى الداخلية تكون، في الغالب تابعة للأجواء النفسية العامة التي ترافق لحظة الإبداع، وهي تمارس ضغوطها على العملية الشعرية وعلى ذهنية الشاعر.

كل هذه العناصر الموسيقية الخارجية والداخلية، تعمل متضافرة ومتآلفة لخلق النظام الهرموني للنص الشعري الذي تطرب له الآذان ويستمتع به القارئ أو المستمع، ولا تنحصر وظيفة الجانب الإيقاعي في الشعر العربي في التطريب وإثارة المشاعر فقط، ولكنه إلى جانب ذلك يضاعف من وقع الكلمات في النفس، ويقوي من تأثيرها في القلب، فتتحرك الهمم نحو ما توحي به الأصوات من صور، وتولده الأنغام من دلالات[1].

ونحن إذ نسعى إلى دراسة إيقاع الشعر في التجربة الناصرية، والتعرف على مستويات البناء الموسيقي في ما تراكم من تراث شعري، لابد أن نستحضر الإطار العام الذي يؤطر هذه التجربة الشعرية، وأن نحترم السياق الثقافي الذي انطلقت منه وارتبطت به. لأننا نحن بإزاء إبداع شعري له خصوصيته الثقافية والفنية، وله خلفياته الاجتماعية والفكرية والذوقية. ولذلك يجب أن تكون الأدوات التحليلية منسجمة مع خصوصية التجربة.

ودراسة المتن الشعري الناصري ينبغي أن تتعامل مع هذا التراث كما هو، ودونما انجراف مع الإسقاطات والأحكام الجاهزة والتوظيفات غير المناسبة للأدوات التحليلية، وللمفاهيم والمصطلحات

---

(1) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية (1800 ـ 1956)، ص: 210 ـ 211،منشورات كلية الآداب ـ المحمدية، ط. (1) / 2002،

الفنية. وذلك أن المنهج في تعامله مع الأثر الفني، ينبغي أن يحترم النسق الثقافي والبنية الفكرية والأدبية التي ينتمي إليها النص. فالقصيدة العربية مثلا، ترحب بالأدوات المتواصلة معها أكثر من ترحيبها بوسائل أخرى جربت في شعر غير مماثل في شعريته لضوابطها[1].

وأهم الخلفيات التي يجب أن نستحضرها، هي أن التراث الشعري الناصري- في معظمه- كان يدور في مدار الزاوية، ويرتبط بخطابها ويعبر عن توجهاتها، ويتأثر بطقوسها الصوفية وتراتيلها الروحية وأذكارها وأورادها التعبدية. ولاشك في أن هذا الفضاء الروحي الصوفي يرسم بصماته الواضحة على إيقاعات الأشعار المنبثقة من رحمه. بحيث تحمل القصيدة ذبذبات وأصداء ما يجري في الزاوية ومحيطها. وتعيد إنتاج الأجواء الروحية في قوالب فنية وإيقاعات موسيقية.ومعلوم أن الصوفية عموما، قد جعلوا من طقوس الذكر الجماعية ومن تلاوة الأوراد وإنشاد الأشعار مادة رئيسية في برنامجهم اليومي، وآلية أساسية لتحقيق التطهير والتزكية الروحية. وإذا كان معظم الصوفية يميلون إلى السماع والرقص والشطح والتواجد. فإن الزاوية الناصرية في عهودها الأولى لم يكن تسمح بمثل هذه الطقوس ولم تشجع عليها، بل حاربتها واستنكرتها وركزت على الذكر وتلاوة الأوراد وإنشاد الأشعار. فقد كان الشيخ ابن ناصر يرفض السماع والدفوف والمزامير، ويضرب أصحابها بالعصي والنعال، وينفي متعاطيها ويغربهم ويزجرهم. ويبيح رفع الأصوات بالأذكار. وأحيانا كان يسمع بعض الطوائف تشتغل بالغناء والرقص، ولا يغير ذلك ولا يستنكر. فلما سئل حول صمته قال: سكتنا عنهم كي يلهيهم ذلك عن ذكر الناس بالغيبة والنميمة وجميع أفعالهم الذميمة[2].

ولحلقات الذكر إيقاعاتها الخاصة المتولدة عن تكرار العبارات والمقاطع، وعن توظيف الصوت واللحن وتكمن القيمة الإيقاعية لهذا الجانب، فيما يولده من تموجات موسيقية ويحققه من حركات نغمية فعندما تحضر لحظة الذكر المفرد أو الجماعي، في المسجد أو البيت أو الخيمة أو الزاوية، تتولد عن تكرار الأوراد والأذكار صور صوتية ترتفع وتنخفض حسب ما يضطرب في أعماق الذاكرين من أحوال، ويتجاذبهم من مشاعر[3].

وهذا النزوع نحو الذكر والترتيل كان له أثر كبير في أشعار الصوفية بوجه عام، بل إن العديد منهم كانوا ينظمون أشعارهم لتكون أذكارا وخير نموذج على ذلك أشهر قصائد الشيخ ابن ناصر[4] التي تحولت إلى مادة للذكر في الزوايا والمساجد وفي المناسبات الدينية والمواسم الصوفية. ويغلب على الأشعار المخصصة

---

(1) مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية،، ص: 19.

(2) الناصري: طلعة المشتري، ج 1، 160 ـ 161.

(3) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها... ص: 214.

(4) الدعاء الناصري (سيف النصر على كل ذي بغي ومكر) (مطبوع ومتداول).

للذكر بناؤها على بحر الرجز لانسجامه مع أجواء الإنشاء والإنشاد في التجربة الصوفية، ولسهولة النظم عليه من طرف المتصوفة، سواء كانوا شعراء مقتدرين أو نظاما مبتدئين. ولهذا اختلط الجيد بالرديء في الأذكار الصوفية، وتباينت مستوياتها الفنية وقيمتها الأدبية.

وعلى هذا الاعتبار يمكن أن نقول بأن التجربة الصوفية كان لها تأثيرها الكبير والواضح على التجربة الشعرية، وساهمت في توجيهها من حيث الجانب الإيقاعي. ولكن هذا لا يعني أن الأشعار الناصرية كلها خضعت لهذا التوجيه الخارجي. بل إن الشعراء في الغالب كانوا متحررين من كل الضغوطات النفسية والذوقية التي تفرض على التجارب الشعرية قوالب معينة. ودليل ذلك أن أغلب القصائد الناصرية لم تخضع لجاذبية الرجز وسهولته، وبالتالي لم تكن مقصدية إنشاء الأشعار للقيام بوظيفة الذكر حاضرة عند كل الشعراء الناصريين. وذلك باعتبار أن الضوابط الإيقاعية ليست أشياء مفروضة من الخارج، بل هي تخلق وتتنامى وتتكون في الداخل، وتتفجر تلقائيا من التجربة الشعرية ذاتها[1].

وفي هذا الدراسة سأحاول تأطير التجربة الشعرية الناصرية في حدود التشكيلات الإيقاعية الداخلية والخارجية الأكثر فاعلية في البناء الموسيقي للنص الشعري. فإذا كان للأوزان والقوافي أثر في تنغيم القول الشعري. فإن الموسيقى الداخلية تدعم هذا التنغيم وتعززه وتسد الخلل وتساهم في تكثيف الشحنات الموسيقية. ونظرا لوفرة المادة الشعرية الناصرية، وتعدد المشاركات وتنوعها، فإن دراسة ما تراكم من أشعار وما تفرق في المظان والكتب والمصادر تكون أمنية صعبة التحقيق، ولذلك ارتأيت أن أركز في الدراسة على الأشعار التي صدرت عن شعراء البيت الناصري المنحدرين من الشجرة الناصرية على اختلاف أجيالهم. وأخص بالذكر التجربة الشعرية لكل من الأديب موسى بن محمد الناصري والأديب أحمد بن موسى الناصري والأديب محمد المكي بن موسى الناصري. على اعتبار أنهم يمثلون القطب الشعري الأكثر بروزا داخل الزاوية الناصرية. ولكن إلى جانب هذا الثالوث الشعري ستحضر تجارب شعرية لمجموعة من الشعراء الناصريين من الذين ارتبطوا بالزاوية، ودارت أشعارهم في مدارها، كالشاعر محمد الحوات العلمي، والأديب أحمد أحزي وغيرهما. مع الاستعانة بنصوص أخرى قد تفيدنا كثيرا في استجلاء بعض الظواهر الموسيقية. وهذا الانفتاح على نصوص شعرية كثيرة قد يجنبنا الوقوع في التعميم الذي هو مطية الزلل كما يقول المثل.

---

(1) أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ص: 149 هامش 2. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع البيضاء – الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت،لبنان..

1- موسيقى الإطار

- **الأوزان:**

يعد الوزن من أبرز الظواهر الموسيقية في الصناعة الشعرية، وهو أعظم أركان الشعر، فلا يكون الشعر شعرا إلا إذا وضع في نسق نظمي موسيقي موزون. ولهذا صار الوزن مكونا ثابتا في الخطاب الشعري، "فلا تتحقق الصناعة الشعرية العربية بإطلاق الكلام على عواهنه، وإرساله كما يتفق اللسان، ولكنها تحتاج إلى كيمياء إيقاعية خاصة تميزها عن غيرها من الصناعات الكلامية، وقوالب موسيقية محددة تحفظها من الاختلاط بما يشاكلها من الأنواع الأدبية المشابهة لها"[1].

وحينما نستعمل مصطلح الوزن، فإننا نقصد- بطبيعة الحال- القوالب الموسيقية التي نظمت عليها الأشعار، والتي تتأطر ضمن البحور الخليلية. وهي تلك الأطر الموسيقية التي تحركت فيها أشعار العرب القدماء وأشعار من اقتفوا أثرهم وسلكوا نهجهم وطريقهم. ولهذه الأوزان دور كبير في تكثيف الجانب الإيقاعي ورفد الخطاب الشعري بطاقة فنية تثير المتلقي وتحقق له النشوة واللذة عند تلقي الأثر الأدبي.

ويكشف التراث الشعري الناصري عن مستوى استيعاب الشعراء الناصريين لأهمية الوزن وقيمته في الصناعة الشعرية، كما يكشف عن مدى حرصهم على ضبط العروض وإتقانه، وتجنب العيوب والمزالق التي تشين موسيقى الشعر. وقد ساعدهم على ذلك اطلاعهم الكبير على عيون الشعر العربي، وحفظهم لمتونه، واحتكاكهم المتواصل بالدواوين الجاهلية والعباسية والأندلسية. فقد ساهم ذلك كله في ضبطهم لقواعد النظم وأصوله، وفي تثبيت قدمهم على أرض الشعر وفي استيعابهم لفنونه وخصائصه.

واهتمام الناصريين بالأوزان لم يكن مقصودا لذاته، وإنما كانت له غايات تتصل بالتجربة الصوفية نفسها، وهي تجربة تهتم بالإيقاع والنغم واللحن وترتيل الأذكار والأوراد والسماع. والأوزان هي أهم العناصر الموسيقية التي تحقق هذه الأغراض، كما أنها ترتبط بالواقع النفسي والوجداني لكل شاعر. فهي مقياس فني لقياس درجة التوتر والانفعال أو مستوى التوازن والارتياح في نفسية كل شاعر لحظة الممارسة الشعرية. وارتباط الأوزان بالواقع النفسي للشعراء من الأمور المسلم بها في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، "لأن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره. فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة. وقد يكون متعثرا حادا يوحي باضطراب النفس..."[2]. ووزن القصيدة هو أهم المظاهر الموسيقية التي تترجم هذه الأحوال النفسية المتباينة. ويدفعنا هذا السياق إلى إثارة قضية نقدية كثيرا ما ناقشها النقاد القدامى والمحدثون واختلفوا فيها، وهي قضية ارتباط الوزن بالمعنى

---

(1) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها... ص: 217.

(2) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص: 38، دار الثقافة ـ الدار البيضاء 1989.

وبالأغراض الشعرية. وقد ثار حول هذا الموضوع سجال طويل وتمخضت عنه ردود نقدية مختلفة. وقد انطلق الحديث عن هذه القضية من مواقف حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)[1] حينما ربط بين الوزن والمعنى، وتبعه دارسون آخرون. ومن قوله "وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها..."[2].
ومن قوله "أما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة..."[3].

وقد استخلص حازم أن كل وزن له ما يناسبه من المعاني والأغراض. ونجد من النقاد المعاصرين من كان معتدلا في مدارسته لهذه القضية ومنهم من انساق كليا مع تنظيرات حازم القرطجاني. فالدكتور إبراهيم أنيس يقف عند حدود ربط الأوزان بالأحوال النفسية ولا يغامر بربطها بالمعاني حيث يقول "نستطيع، ونحن مطمئنون، أن نقرر، أن الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما يتنفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية"[4]. لكن اعترافه بارتباط الوزن بعاطفة الشاعر لم يصاحبه اعتراف آخر بارتباط الوزن بالمعاني والأغراض. وكان النقاد الذين رفضوا هذا الربط الآلي بين الوزن والمعنى[5] قد اعتمدوا في موقفهم على استقراء دقيق للأوزان والمواضيع التي صيغت عليها. وقد انتهى معظمهم إلى تقرير أن الأوزان الشعرية في صورتها المجردة أوزان محايدة لا تحمل أي دلالة محددة. فقد يصوغ شاعر على وزن الطويل مدحا، وقد يصوغ غيره رثاء أو غيرهما من الأغراض. في حين أن هناك طائفة أخرى من النقاد وجدوا ثمة علاقة أكيدة بين الوزن والمعنى[6] وقدموا لذلك تفسيرات واستشهادات. والحقيقة أن هذه القضية تعد من أعقد القضايا النقدية التي لما يستقر النقد فيها على رأي أو قرار[7]. ونستشهد في هذا السياق بمواقف مختلفة ومتباينة لبعض النقاد المغاربة الذين وقفوا عند هذه المسألة.

---

(1) (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ـ لبنان ط (3) 1986.

(2) م. نفسه، ص: 260.

(3) م. نفسه، ص: 268.

(4) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ـ ص: 196،دار القلم، بيروت ـ لبنان. (ط. 4)

(5) منهم: محمد غنيمي هلال ـ مصطفى هدارة ـ شكري عياد ـ شوقي ضيف ـ محمد مندور ـ عز الدين إسماعيل ـ محمد حسين بكار ـ محمد ظريف ـ أحمد الطريسي.

(6) منهم: أحمد أمين ـ سليمان البستاني ـ عبد الله الطيب ـ جواد السقاط.

(7) محمد حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ص161، دار الأندلس للطباعة و النشر. ط 2،

فهذا الدكتور أحمد الطريسي يعتبر أن "فكرة الاختيار بين بحر عروضي وآخر حسب الموضوعات والفنون، فكرة باطلة من أساسها فكل بحر عروضي قابل لاستيعاب جميع الأغراض. فالمسألة ليست في الاختيار بقدر ما هي متعلقة بالتجربة التي يحياها المبدع"[1]. ويجاريه الدكتور محمد الظريف بقوله إن الربط بين الأوزان والمعاني "فيه الكثير من التحمل والمبالغة. لأن أوزان الشعر العربي ليست أشكالا إيقاعية موقوفة على أغراض محددة وموضوعات معينة، ترتبط بها ولا تتجاوزها إلى غيرها من الأغراض"[2]. لكن الدكتور جواد السقاط يميل إلى ربط الوزن بالأغراض والموضوعات معتمدا في ذلك على استقرائه للنصوص الشعرية المغربية. فقد لاحظ أن "ابن الطيب العلمي كان شاعرا يمثل تيار المجون في شعره، ومن ثم كثر نسجه على بحور قصيرة تتناسب وموضوعات الغزل واللهو التي كانت تلح عليه. في حين أن الشعراء الآخرين، وخاصة منهم شعراء الزوايا كاليوسي، والمرابط، وابنه محمد والمسناوي، كانوا يمثلون تيار الوقار والعفة، ويكثرون من المواضيع الرسمية من أمداح نبوية وتوسلات وتصوف وأمداح سياسية وإخوانية وغيرها. فكانوا يختارون لها البحور ذات النفس الطويل، إسوة بأسلافهم من شعراء العربية"[3]. وهو الرأي نفسه الذي تبناه الناقد في دراسة نقدية أخرى[4]. وقد سلك باحث آخر المسلك نفسه في ربط الأوزان بالأغراض الشعرية حين دراسته لشعر أبي سالم العياشي أحد شعراء المغرب خلال القرن الحادي عشر الهجري[5].

وإذا قمنا باستقراء للأوزان الشعرية التي نظمت عليها أشعار شعراء البيت الناصري، نجدها لا تخرج عن البحور الأكثر حضورا في تراثنا الشعري، وهي على وجه التحديد، الأوزان التي احتفى بها القدماء، وتمثل نصف الرصيد الشعري العربي وهي **بحر الطويل بحر الوافر بحر البسيط بحر الكامل**. وتشكل هذه الأوزان إلى جانب وزن **الخفيف**، أهم القوالب الإيقاعية "التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ، يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[6].

وتقودنا عملية الاستقراء للنصوص الشعرية الناصرية إلى ملاحظة أخرى، وهي انفتاح الشاعر الناصري على أوزان أخرى كالسريع والرجز والرمل وغيرها من الأوزان. كما أن هناك بعض القصائد والمقطوعات جاءت في أوزان مجزوءة. وهو ما يعني أن الشاعر قد جرب– في ممارسته الشعرية– طرق أبواب كل الأوزان، سواء كان ذلك بدافع الحالة النفسية التي فرضت عليه إيقاعا مناسبا ومنسجما مع تجربته

---

(1) الرؤية والفن، ص: 73.

(2) الحركة الصوفية وأثرها...، ص: 223.

(3) بناء القصيدة المغربية...، ص: 223.

(4) انظر: الشعر الدلائي، ص: 250 ـ 252.

(5) انظر عبد الله بن نصر العلوي: أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، ص: 416 ـ 417.

(6) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 210،دار القلم، بيروت – لبنان، ط4.

الشعرية، أو بدافع الرغبة في إثبات الذات واقتحام كل المناطق الممكنة التي تعطي للشاعر ثقة في نفسه وفي شاعريته.

والحقيقة أن الشعراء الناصريين كانوا متابعين ومقلدين لكل القيم الفنية السائدة عند فحول الشعراء العرب، كما تناقلها الشعراء المغاربة. وخصوصا في مجال الإيقاع. ولم يكن الناصريون ليخرجوا عن هذا النسق الذي انضوت فيه أغلب التجارب الشعرية المزامنة لهم. وقد كان لهم في التستاوتي واليوسي والعياشي مثل وقدوة في هذا المجال.

ففي ديوان اليوسي تتوزع البحور على الشكل التالي[1]:

البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية	الرتبة
الطويل	85	37%	1
الكامل	50	21%	2
البسيط	25	10,91%	3
الخفيف	23	10,04%	4
الوافر	17	7,42%	5
السريع	9	3,93%	6
الرجز	4	1,74%	7

أما في شعر أحمد التستاوتي فتأتي الأوزان على الشكل التالي[2]:

البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية	الرتبة
الطويل	131	55,98%	1
الكامل	28	11,97%	2
الخفيف	23	9,83%	3
الرمل	17	7,26%	4
البسيط	11	4,70%	5
الوافر	11	4,70%	5
السريع	7	2,99%	6

(1) تنظر تفاصيل هذا الإحصاء في بناء القصيدة المغربية، للدكتور جواد السقاط، ص: 215.

(2) تنظر تفاصيل هذا الإحصاء في بناء القصيدة الصوفية للدكتور محمد بن الصغير، ص: 286.

وفي شعر أبي سالم العياشي نجد البحور لا تخرج عن هذا النسق إلا قليلا[1]:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الرتبة
الطويل	2005	33,3%	1
البسيط	919	15,3%	2
الكامل	806	13,4%	3
الوافر	460	7,6%	4
الخفيف	424	7%	5
الرجز	339	5,6%	6
السريع	338	5,6%	7

وإذا عدنا إلى تجربة أحد شعراء البيت الناصري سنجد النتيجة لا تختلف عما وجدناه سابقا. وهذا ما يؤكد على متابعة الناصريين للرموز الشعرية السابقة عليهم والمزامنة لهم. فمحمد المكي بن ناصر في أشعاره لا يخرج عن هذا الإطار إلا بنسبة قليلة:

البحور	عدد النصوص	النسبة المئوية	الرتبة
الطويل	22	30,98%	1
الكامل	10	14,08%	2
الوافر	11	15,49%	3
البسيط	11	15,49%	4
الرجز	07	9,85%	5
السريع	06	8,45%	6
الرمل	04	5,63%	7

ولو عرضنا هذا التوزيع الإيقاعي على خريطة الشعر العربي، لوجدناه على توافق كبير. وهذا ما يؤكده كلام حازم القرطاجني عند حديثه عن مستوى حضور الأوزان في التراث الشعري العربي. "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أهم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر

[1] تنظر تفاصيل هذا الإحصاء في: أبو سالم العياشي المتصوف الأديب، لعبد الله بنصر العلوي، ص: 420 ـ 421.

والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف...)"[1].

والحقيقة أن في رأي حازم عن الكامل، باعتباره الوزن الأكثر استجابة لكل الشعراء، ما يؤكده في الممارسة الشعرية لبعض الناصريين. فالشاعر الشيخ موسى الناصري دارت معظم أشعاره في فلك الكامل، فكان هذا الوزن هو الأكثر اطرادا في رصيده الشعري. فالشاعر إذا مدح أو رثى أو وصف استعمل الكامل، وهكذا في مختلف المواضيع.

فعلى وزن الكامل نسجت معظم مدائحه في الشيخ أحمد الخليفة الذي دارت قصائده جلها في مداره، ومن ذلك قصيدته التي معطلها[2][الكامل]

ضحك زمان وأشرقت أيامه	والبدر حل بأسعد لم تعهد
ضحكززمان وأشرقت أيامهو	ولبدر حلل بأسعدن لم تعهدي
/ / / 0/ /0/ // 0 // 0/0/0// 0	/0/0/ /0 ///0 //0/ 0 /0// 0
متفاعلن متفا علن مستفعلن	مستفعلن متفا علن مستفعلن

وعلى الوزن نفسه نجد الشاعر يرثي شيخه[3][الكامل]:

قف بي على تلك المعاهد وقفة	أشكو الغرام لأهل ذاك الشان
قف بي على تلك لمعاهد وقفتن	أشكو لغرام لأهل ذاك ششاني
/ 0 / 0// 0/0/ 0//0// /0/ /0	/0 /0/ /0/ // 0 / //0/ 0/ 0/0
مستفعلن مستفعلن متفاعلن	مستفعلن متفا علن مستفعل

واهتمام الشاعر موسى الناصري بوزن الكامل يؤكد ما ورد في كلام حازم القرطاجني بكون مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره[4]. ونلاحظ أن الشاعرلا يربط الوزن بموضوع بعينه، فلم يكن الكامل

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص:268
(2) الروض الزاهر، ص: 363.
(3) م. نفسه، ص: 336.
(4) منهاج البلغاء...، ص: 268.

وعاء خاصا للمدح أو للرثاء، وإنما استوعب مواضيع أخرى. ومثال ذلك ما قيل في موضوع وصف مكتبة الزاوية الناصرية التي أضحت في زمنها إحدى أهم المكتبات المغربية. ومطلع القصيدة[1][الكامل]:

علـــم المحاســـن قـــد أنــــاخ بروضـــة	ذات الـــسنا ومقـــر ديـــن محمـــد
علـــم لمحاســـن قـــد أنــــاخ بروضـــتن	ذات ســـسنا ومقـــرر ديـــن محمـــدي
// / /0/ /0/ / / 0// 0// /0// 0/	/0/ /0 /0/// 0/ /0 /0/// 0/
متفـــا علن مـــستفـا علن متفـــا علن	مستـفعـــلن متفـــاعلن متفا علن

وإذا انتقلنا إلى الشاعر أحمد الناصري، نجده يميل- هو أيضا- إلى الكامل وإلى البسيط والطويل والرمل. وقليلا ما كان يلجأ إلى الأوزان المجزوءة، وهي الملاحظة نفسها في تجربة شقيقه محمد المكي. وهذا يعني أن الناصريين، عموما، قد اهتموا بالأوزان الطويلة والفخمة، وجعلوها إطارا فنيا في معظم تجاربهم الشعرية، خصوصا وأن أشعارهم كانت - في الغالب- تعالج مواضيع جادة وملتزمة. ولذلك كان الشعراء يبحثون عن التناسب والانسجام بين شرف الموضوع وفخامة الوزن. وهذا الأمر يمكن تفسيره بأن الشعراء كانوا على وعي تام بضرورة الارتباط بين مكونات العمل الشعري؛ بين مكوناته الدلالية ومقوماته الفنية وعلى رأسها الوزن. وقد أكد النقد على هذه المسألة من خلال قضية الشكل والمضمون ومدى اقتضائهما لبعضهما واستدعاء طرف للآخر. بل إن الدكتور أحمد الطريسي يذهب إلى أنه "ليس من حقنا أن نميز في العمل الشعري بين المعنى والمبنى أو بين الشكل والمضمون"[2]. وعلى هذا الاعتبار يكون اختيار الوزن من باب الانسجام المطلوب بين موضوع النص وإطاره الموسيقي الذي هو أحد مقومات الخطاب الشعري الأساسية.

ولو قمنا باستقراء حثيث للأوزان في الشعر الناصري، نجد أن ثمة بحورا لم يحفل بها الشعراء الناصريون، ولم ينظموا عليها، كالمضارع والمقتضب والمتدارك. فهي غائبة تماما في أشعارهم، سواء في القصائد أو المقطعات أو النتف. كما نجد أن هناك في أشعارهم مجموعة من الاختلالات الوزنية الناتجة عن غلبة المضمون وضغطه لحظة الممارسة الشعرية، بحيث يستجيب الشاعر للفكرة ولو كان ذلك على حساب الإطار الموسيقي المختار لقصيدته. ومن نماذج ذلك ما نلمسه في إحدى قصائد محمد المكي في موضوع التشوق إلى الديار المقدسة، وهي على وزن الطويل، فقد وقع فيها اختلال وزني في بعض أبياتها كقول الشاعر:

---

(1) الروض الزاهر، ص: 360.

(2) الرؤية والفن... ص: 95.

(تــرى هــل يــرى بعــد الــشوق راحــلا)   إلى حيث ينفى الهم والخطــب والكــرب[1]

فهذه الاختلالات وغيرها لا تعود إلى ضعف في مستوى الصناعة الشعرية عند الشعراء الناصريين وإنما هي- بالأساس- راجعة إلى طابع العفوية والتلقائية الذي يميز- في الغالب - تجاربهم الـشعرية. فـنحن نعلم أن مادة علم العروض وقواعد النظم كانت من مرتكزات البرامج التعليمية في الزاويـة الناصـرية، وأن الناصريين كانوا على علم واسع بهذه القواعد، بحكم إقبالهم الكـبير علـى الـشعر حفظـا وروايـة وتدريـسا وضبطا وإبداعا. وقد كانت هذه الدراية تتمثل في اختيارهم لـلأوزان وفي ضـبطهم للقواعـد، وفي إنـشادهم للأشعار بعفوية في كثير من المناسبات، ولكن العلم الواسع بهذه المادة لا يعـني عـصمة الـشعراء مـن بعـض الاختلالات العروضية، وهي ظاهرة قديمة رافقت الشعر العربي منذ بداياته الأولى، وصاحبته خلال مسيرته الطويلة على مر العصور.

• القوافي:

أبدى العرب القدامى اهتماما خاصا بنهايات أبياتهم الشعرية،وخصوها بعنايـة كـبيرة، وجعلوهـا مطلبا صميما في ممارستهم الشعرية. فالشعر عندهم لا يـستقيم إلا إذا اسـتقامت أوزانـه وقوافيـه، ولا يعـد الشاعر شاعرا حقا إلا إذا حذق صناعة الشعر من بـاب اختيـار الـوزن والقافيـة، ودقـة توظيفـه للكلمـات المناسبة في خواتم أبياته الشعرية. ولأهمية هذا المكون الموسيقي في البنـاء الإيقـاعي للـنص الـشعري، أطلـق العرب لفظ القافية على الشعر على سبيل المجاز، وكأنها مقياس حقيقـي لقيـاس شـاعرية الـشعراء وسـلامة ذوقهم الفني والموسيقي. ولهذا السبب كثرت التآليف والكتابات التي جعلت مـن القافيـة مبحثـا أساسـيا في الدراسة والبحث. وفيها وضع الأدباء والعلماء أبوابا مستقلة، بسطوا فيها القـول، وفـصلوا في بيـان الـدور الوظيفي للقافية. كما وضعوا لها الضوابط والقواعد، وحددوا حروفها وأنواعهـا وعيوبهـا[2]. وقـد اشـترط العلماء شروطا لتكون القافية قادرة على أداء دورها الجمالي في بنية النص الشعري. ومـن ذلـك أن تكـون "عذبة الحرف، سلسلة المخرج... وأن تكون متعلقة بما تقدم من معنى البيت... وملائمة لما مر فيه..."[3].

---

(1) الكناشة الناصرية، ص: 255.

(2) انظر: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ص 147 ـ 169. نشر خانجي وحدان، د ت

وانظر: عبد العزيز عتيق: علم العروض والقوافي، ص: 134 ـ 169 دار النهضة العربية بيروت 1407 ـ 1978.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمدعبد المنعم خفاجي، ص: 86 دار الكتب العلمية ـ بيروت -لبنان.

فهذه الشروط، كانت تفرض على الشعراء الحرص والتريث وإعمال النظر والفكر أثناء اختيارهم لقوافيهم. لأن المسألة أكثر من رنة موسيقية متكررة ومترددة، وإنما أمر القافية أكبر من ذلك. فهي لا توضع في خواتم الأبيات لذاتها "وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه ومعناه وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ"[1]. فهي جزء صميم في البناء الشعري، وعنصر أساسي في التشكيل الموسيقي." فهي أبعد من أن تكون حلية تزيينية، وأقرب إلى المركز منها إلى الهامش"[2].

وهذا يعني أن الدور الوظيفي للقافية يتجه إلى اتجاهين متوازيين. فلها دور إيقاعي، يتمثل في مساهمتها الموسيقية التي تكثف الحركة الإيقاعية، وتضخم البعد الجمالي للنص الشعري. ولها أيضا دور دلالي، ويتمثل في تعميق دلالة البيت وفي بلورة المعنى المعبر عنه في سياق النص. كما أن القافية مكون فني له علاقة وطيدة بنفسية الشعراء، حالها في ذلك حال الوزن، فهي محطة مهمة تكشف عن حساسية الشاعر وانفعالاته لحظة التجربة الشعرية. إن "تعلقها بنهاية الأبيات المرتبطة بها يمنحها قيمة نفسية خاصة، ويجعلها بمثابة المحطات الموسيقية التي يستريح فيها من عناء القول، ويستمتع المتلقي بترددها وتكرارها"[3].

وكان الشعراء المغاربة القدامى – كغيرهم- جزءا من هذه المنظومة، لا يشذون عنها ولا ينحرفون. بل يجتهدون كثيرا كي تأتي إبداعاتهم ملتزمة بما وضعه العلماء من قواعد وأصول. وكانت قوافيهم الشعرية شاهدة على شاعريتهم وسلامة ذوقهم. كما كانت "عاملا بارزا من عوامل الإعراب عما يخالج إحساسهم من توترات وانفعالات بشيء من التحكم الذي يجعل الشاعر قادرا على الملاءمة بينها وبين تلك التوترات والانفعالات في رباط وثيق لا يشعر فيه القارئ ببتر أو تقطع"[4].

وكان الشعراء الناصريون- كغيرهم- حريصين على تحسين قوافيهم والعناية بها، كما كانوا حريصين على ضبط أوزانهم وحذق صناعتها. وقد ساعدهم على ذلك كثرة محفوظهم الشعري، وتمكنهم الكبير من المعجم العربي القديم، وتوسع دراساتهم اللغوية والبلاغية والفقهية. كل ذلك جعلهم يمتلكون الثقة الكافية لممارسة الشعر وإبداعه.

وإذا قمنا باستقراء للأشعار الناصرية نجدها- في الغالب- لم تخرج عما سنه السابقون من الشعراء، ولم تنحرف عن الخط الذي رسموه والنهج الذي سلكوه. فقد جاروا أسلافهم في القوافي كما جاروهم في الأوزان وصناعة النظم. ولعل أفضل دليل على ذلك هو شكل القوافي وأنواعها وحروفها. فقد التزم الناصريون بالضوابط التي سطرها العلماء السابقون، وعملوا على اتباع النموذج الموروث حرفيا. لأنهم

---

(1) ادونيس (علي أحمد سعيد) الشعرية العربية ص: 13ـ دار الآداب بيروت. (ط. 1)

(2) مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية،ص:223

(3) م. نفسه، ص: 13.

(4) جواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 233.

كانوا دائما يعتبرون المشارقة والأندلسيين قدوة لهم في الشعر، بدليل حجم استشهاداتهم الشعرية ومختاراتهم الأدبية التي تحفل بها مصنفاتهم وكتبهم. وتظهر هذه الاتباعية في اختيارهم لنوع القوافي. حيث تحضر في أشعارهم القوافي الأكثر اطرادا في تراثنا الشعري بشكل عام. والمتأمل للقوافي في الشعر العربي يجدها قد اهتمت ببعض الحروف، وجعلت لها الصدارة حينما جعلتها رويا في معظم النصوص في تراثنا الشعري، وهي حروف: **الراء الدال اللام النون الباء الميم.**

وتتكرر هذه الظاهرة في التجربة المغربية خصوصا في الأشعار التي قيلت في الفترات المتأخرة. وقد وضع الأستاذ عبد الجواد السقاط إحصاء لسبعة دواوين لشعراء مغاربة ينتمون إلى الفترة المدروسة، وأثبت هذا الإحصاء نسبة حضور تلك القوافي في تلك التجارب الشعرية[1] حيث احتلت المراكز الأولى. وقد جاءت أشعار الناصريين على هذه الصورة النمطية، تتردد حروف الروي: الراء والباء واللام والنون والميم والدال في الدرجة الأولى، ثم تتلوها حروف: السين والقاف والحاء في الدرجة الثانية.

وما يمكن ملاحظته في الشعر الناصري، هو أن صوت الراء كانت له الهيمنة المطلقة، فقد تكاثرت الأشعار التي جعلت من صوت الراء رويا لها، وهذه الظاهرة تتكرر في الأشعار العربية عموما. لأن صوت الراء من الأصوات المجهورة التكرارية[2]. وهو يستجيب للتجارب الشعرية المتنوعة. ويجد فيه الشعراء- عادة- راحتهم وبغيتهم. إذ يساعدهم على بناء البيت الشعري بسهولة كبيرة. فنظرا لتوسط هذا الصوت بين الشدة والرخاوة، ونظرا لصفة التكرارية، فإن الشعراء يميلون إليه ميلا لاشعوريا وعفويا. والمطلع على تراثنا الشعري يجد هذه الهيمنة بادية بجلاء. ويعود ذلك أيضا إلى أن أغلب المفردات في المعجم العربي تختتم بصوت الراء، ولذلك لا يجد الشاعر عناء في إيجاد الكلمات المناسبة لسياقه الشعري. ومن ناحية أخرى فإن صوت الراء له القدرة على التكيف مع مختلف الأوضاع النفسية للشاعر، ويصلح للتعبير عن مختلف المضامين الشعرية. فلا يرتبط بموضوع دون آخر، فقد يأتي في سياق المدح كما يأتي في سياق الغزل أو الرثاء أو الهجاء أو غير ذلك من السياقات الشعرية. ولذلك كان صوت الراء ضمن الأصوات التي تدخل في قائمة القوافي الذلل.

ونحن نكاد لا نجد شاعرا ناصريا إلا وجعل من الراء رويا لأشعاره، وفي سياقات شعرية مختلفة. فمما جاء في باب الوصف قول الأديب محمد المكي بن ناصر: [الطويل]

أحبتنا أشكو لكم رحلة قرا ... لقيت بها ما أوجب النظم والنثرا

لقيت بهذا الغرب ما لست عارفا ... فلله ما أهنى الصحارى وما أمرا[3]

(1) م نفسه، ص: 231.

(2) انظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 65،، دار الطباعة الحديثة، ط. (5) 1979.

(3) الكناشة الناصرية، ص: 328.

وقوله في باب المديح النبوي: [الطويل]

أهبـة ريـح خـالط العنـبر الـشجو ... ففـاح شـذاه الطيـب العـابق النـشر

قفـي واحملـي مـني الـسلام تحيـة ... إلى سـاكني بطـن العقيـق ذوي الفخـر[1]

وقوله في موضوع الفخر على لسان مسجد: [الطويل]

سمـوت فكانـت دون منـزلتي الـشعرى ... وفقـت فكانـت دون مـرتبتي الزهـرا[2]

وقوله في موضوع التوسل: [السريع]

ضـاقت بـي الأحـوال يـا ذخـري ... وبقيـت في ذنـبي كـذي الأسـر[3]

وفي موضوع التوسل نفسه نجد الأديب موسى الناصري يوظف الروي الراء، كقوله: [الطويل]

بحمـد الله أبتـدي وصـلاته ... علـى مـن محـا عنـا الـضلالة والكفـرا

وبعـد فهـذه وسـيلة مـذنب ... لمـولاه بالـذين لم يعرفـوا الـصبرا[4]

ولم تخرج القوافي في الشعر الناصري عن صورة القافية في الشعر العربي عموما، فهي موحدة في القصائد ومتنوعة في الأراجيز. ويغلب على الشعر الناصري القافية الموحدة، لأن نسبة القصائد أكبر بكثير من نسبة الأراجيز. وتأتي القافية في الأراجيز تكملة للوزن وليس عنصرا موسيقيا مستقلا، فهي لا تملك تلك الطاقة التأثيرية التي تؤديها في القصائد. لأن الشاعر- في الأراجيز- يبحث عن الكلمة التي ينهي بها كل شطر على أساس أن يتحقق الانسجام الصوتي، وغالبا ما يتعسف في هذه العملية. ومن أمثلة هذه القوافي ما نجده في أرجوزة محمد المكي: [الرجز]

---

(1) مخطوط م و 1864 / د، ص: 1 ـ 2 ـ الدرر المرصعة، ص: 524 ـ الكناشة الناصرية، ص: 264.

(2) الدرر المرصعة، ص: 64 ـ الكناشة الناصرية، ص: 104.

(3) مخطوط م و1864 / د، ص: 151 ـ الكناشة الناصرية، ص: 276.

(4) الروض الزاهر، ص: 364 ـ 366.

الحمـــــد لله مجيـــب الـــسائلين	وناصـــر الحـــق مبيـــد الظـــالمين
ســـبحانه مـــن قـــاهر جبـــار	كاســـر كـــل ظـــالم ختـــار
نـــشكو إليـــه مـــن تعـــدى وطغـــى	وجـــر ذيـــل عجبـــه وبغـــى[1]

نلاحظ أن القافية في هذا النص تعمل على تأدية وظيفة التوازن الموسيقي داخل البيت الشعري، وقد يضطر الشاعر إلى تكلف بعض الكلمات المترادفة والمتجانسة سعيا وراء تحقيق التوازن الإيقاعي. فهناك ترادف واضح بين (جبار وختار) وبين (طغى وبغى).

فتوالي هذه القوافي لا يزيد النص جمالية بقدر ما يعمل على تضخيم النغم في البيت، ويضمن له التوازن الإيقاعي والنظمي. لأن الأبيات في الأراجيز مستقلة عن بعضها البعض، ولا ترتبط بروابط معنوية أو دلالية محددة. فهي متنافرة أحيانا ولا تتمركز في بؤرة واحدة باستثناء المقصدية التي تحرك الشاعر الناظم. وبناء على ذلك تأتي القوافي مستقلة بموازاة مع وضعية البيت داخل النص. ويكون الرابط الجامع بين أجزاء النص ومكوناته هو الوزن الذي يؤديه بحر الرجز.

أما في القافية الموحدة، فإن الشعراء يحرصون على تحقيق التوازن الإيقاعي والدلالي معا بحيث تمتلك القافية بعدا معنويا وموسيقيا في الآن نفسه، ويكون الشاعر مطالبا باختيار القوافي التي تنسجم مع النظام الإيقاعي، وبين الدلالة المعبر عنها، وبين الأحاسيس والمشاعر المصاحبة لعملية الإبداع. ولذلك كان من الشعراء من يجد نفسه مطالبا باختيار القوافي قبل بناء نصوصه الشعرية. ولم يكن ذلك منقصة أو عيبا في شاعريته، ولكنها استراتيجية يتبعها بعض الشعراء لتسهل عليهم عملية الصناعة الشعرية وليعطوا لأنفسهم مساحة للاختيار، وفرصة كافية للموازنة والمفاضلة بين القوافي، والبحث عن أكثرها أداء لأدوارها الوظيفية.

ويدل على ذلك وجود بعض القصائد في الشعر الناصري وقد جعل لها الشاعر أكثر من قافية، ومنح للقارئ فرصة للاختيار بين القوافي. والطريف أن الشاعر الناصري وضع القافية ومرادفها جنبا إلى جنب، وهو بذلك يريد أن يؤكد على علو كعبه في مجال الإبداع الشعري، وأن يبين مهارته الكافية في اللعب بالكلمات، ويبرز قدرته على الرسم بالقوافي كما يشاء. ومن نماذج ذلك قول أحمد بن موسى في هذه المقطعة الشعرية: [الطويل]

إذا ســـلموا يعنـــون أنـــت وإن أنـــا	أجبت فلا يكفي عليك سلامي (جوابي)
فـــسلم ولا تبخـــل بـــرد جوابـــه	فمجد الفتى بشر وحسن كلام (خطاب)

---

[1] الكناشة الناصرية، ص: 256.

تـــواتر عـــن خـــير البريـــة أحمـــد	عليـه صـلاة عـد قطـر غمـام (سـحاب)
طلاقـة وجـه المـرء مـع حـسن خلقـه	دليل على الحسنى ونيل مرام(وخير مـآب)
كــذاك ثــلاث مــن ســعادة مخلــص	سـلام وإطعـام وهجـر منـام (جنـاب)[1]

فقد منح الشاعر للقارئ إمكانية أخرى لقراءة النص، وذلك بتغيير قوافيه، فكل من القافية البائية أو الميمية ساهمت في أداء الوظائف التي سيقت لأجلها، فهي تؤدي دورها الـوظيفي علـى مـستوى الـوزن مـن ناحية، وعلى مستوى الدلالة من ناحية ثانية. وقد اعتمد الشاعر على تقنية الـترادف لأداء هـذه الوظـائف في: (سلام = جواب) / (كلام =خطاب) / (غمام =سحاب). كمـا اعتمـد توافـق المعـاني في: (نيـل مـرام =خـير مآب)/ (هجر منام =هجر جناب).

ومما يمكن تسجيله أيضا، أن اختيار القوافي في الشعر الناصري لا يـأتي اعتباطـا، وإنمـا تـتحكم فيـه مجموعة من العوامل النفسية والسياقية. فالقافية- في الغالب- تتناسب مع وضعية الشاعر النفسية ومع دلالات البيت وسياق التجربة الشعرية عموما. فإذا تحدث الشاعر عن حالة الشوق إلى النبي وإلى زيـارة مقامـه ورؤيـة طلعته، حشد القوافي الحاملة لهذه الدلالة والمؤدية لهذه الحمولة العاطفية. ومن نماذج ذلك قـول الـشاعر محمـد المكي بن ناصر في مديحيته: [الطويل]

فقـد صـرت مـن طـول البعـاد لهـم كـذي	عـضال مـن الـداء استقر حـشا الـصدر
فمـــن زفرتـــي نـــار يـــشب ضـــرامها	ومـن أدمعـي الوبـل الغزيـر مـع البحـر
يقــول لــي العــذال ويحــك مــا الــذي	دهــاك فقــد حالــت صــفاتك للنكــر
فمـــاذا الـــضنى مـــن بعـــد أكمـــل صـــحة	ومــاذا الجفــا بعــد الوصــال وذا العــسر
فهـــل نطلـــب الراقـــي ليرقـــاك إنـــه	طبيـــب حكـــيم ذو النباهـــة والفكـــر
فقلـــت لهـــم كـــل الـــذي تبـــصرونني	بـه مـن ذنـوب أثقلـت حملـها ظهـري[2]

نلاحظ أن خواتم الأبيات وقوافيها تساعد على أداء المعنى، كما تساعد على ضبط الموسيقى داخـل الأبيات. وقد زادت الكسرة التي اقترنت بروي الراء لتزيد من الحمولة العاطفية والشحنات النفسية الـتي تعـبر عنها الأبيات داخل السياق المديحي.

(1) الكناشة الناصرية، ص: 107.
(2) م نفسه، ص: 264 ـ الدرر المرصعة، ص: 524.

وهذه الظاهرة نلمسها في سياق التعبير عن التشوق إلى الديار المقدسة، بحيث تتآلف القوافي مع الدلالات العامة للقصيدة لتضخم الحالة الوجدانية التي تحرك كل من تعلق قلبه بالبيت الحرام والبقاع المقدسة. ومن نماذج ذلك ما صرح به محمد المكي بن ناصر: [الطويل]

مقيم بأقصى الغرب قيده الذنب	وثبطه إذ قيل قد رحل الركب
وفي كل عام يرتجي نيل رحلة	يزيح بها ما ضمه الصدر والقلب
(ترى هل يرى بعد الشوق راحلا)	إلى حيث ينفى الهم والخطب والكرب
إلى الثغر طرابلس زيدت كرامة	إلى مصر حيث الخلق والمشرب العذب
إلى مكة أم القرى بيت ربنا	ومنبع سر الكون والجلة الصحب[1]

ففي هذا النموذج نجد الخواتم في الأبيات متآلفة ومنسجمة ومرتبطة بالسياق الذي نظمت من أجله القصيدة. ففيها نحس بحرارة المشاعر التي رافقت الشاعر وهو ينظم هذه القصيدة، ونلمس شدة الأحاسيس التي يحس بها من تعلق بالديار المقدسة ولم يجد سبيلا إلى تحقيق مناه ومبتغاه.

وفي سياق معاتبة النفس ومحاسبتها يستعير الشاعر النبرة القرآنية، ويقتبس الكلمات الواردة في هذا الموضوع ويجعلها قوافي لشعره وخواتم لأبياته، يقول أحمد بن موسى: [الكامل]

نفسي الدنية فعلها أرداها	لم ترعوي عن غيها لهداها
لم تحتفل يا ويحها في صنيعها	بوجود منشئها ومن سواها
ترضي العين بلبس كل دميمة	إن الذي ترضي لقد أشقاها
وعن المعاصي والمساوي لم تحد	فإلى متى الإعراض عن مولاها[2]

نلاحظ أن اللفظة القرآنية قد وضعت في مكانها المناسب لتدل على الحمولة التي تعبر عنها أبيات هذه المقطعة. فحينما نقرأ (سواها) و(أشقاها)، تتداعى إلينا السورة القرآنية التي يتحدث فيها الله تعالى عن النفس الإنسانية وحالاتها المتنوعة "والشمس وضحاها و القمر إذا تلاها و النهار إذا جلاها و الليل إذا يغشاها ..."[3]

---

(1) م نفسه، ص: 255.

(2) م نفسه، ص: 107.

(3) سورة الشمس.

وقد ساعد روي الهاء على إحداث هذا التداعي خصوصا بما يرافقه من ردف ووصل. فهذه الحركات الطويلة تعمل على تجسيد المشاعر والأحاسيس العميقة، وعلى أداء المعاني التي تحملها تلك الكلمات.

ومن أنواع القوافي في الشعر الناصري القوافي الملتزمة بصيغ منتهى الجموع. فقد نجد في بعض القصائد أن الشاعر تعمد إيراد هذه الصيغ ليضمن لقصيدته الانسجام الموسيقي التام على مستوى أغلب الأبيات. وتبين لنا هذه القصيدة التوسلية الدور الذي لعبته صيغ منتهى الجموع في رفد موسيقية النص إلى جانب دورها الوظيفي في أداء الدلالة المعبر عنها، يقول الأديب محمد المكي بن ناصر: [الطويل]

أيا من يريد الفوز والقرب والمنى ... ونيل رضا رب عظيم المواهب

ويا من يريد النصر من بعد ذلة ... وقهر البغاة المعتدين العقارب

ومن ضاق حال الرزق عنه ولم يجد ... معينا وسدت عنه كل المطالب

وبالسادة الأعلام من صار صيتهم ... لدى غربنا والشرق سير الكواكب

أسود حماة الحي حلوا بروضة ... منار هدى غوث الورى في النوائب

وميمونة الغراء أخت ربيعة ... حباها إله العرش أسنى المطالب

وتلميذه قطب المفاخر والندى ... شهير أبو العباس بحر المواهب

وشيخ الورى في العلم والسر والتقى ... محمد ابن ناصر ذي المناقب

كذا نجله شيخ الأنام وقطبهم ... مغيثي أبو العباس فخر المغارب

وفي صنوه الأتقى الصغير محمد ... أخ الفضل والإكرام كل العجائب[1]

فهذا الحشد الكبير من صيغ منتهى الجموع أضفى على النص نغمة زائدة تنضاف على النغم الذي يحققه الوزن. وهذا النوع من القوافي نجده عند الشعراء الناصريين كثيرا، وفي صور مختلفة، ومن ذلك اعتماد جمع المذكر السالم لأداء هذه الوظيفة، إذ يكون لعملية التكرار دورها في إحداث تلك الرنة الزائدة التي تضخم الجانب الموسيقي في النص، وفي أداء حمولته الدلالية. ومن نماذج ذلك ما ورد في رثاء الشيخ أحمد الخليفة للشاعر محمد الحوات العلمي:

صلاة الله ما هبت رياح ... على خير الخلائق أجمعينا

---

(1) الخليفتي: الدرة الجليلة، ص: 174 ـ 175 ـ طلعة المشتري، ج 2 / 151.

أريـــح أحبـــة بــــانوا صـــلينا	فإنـــا مـــن بعــــادهم صنـــلينا
وهــــي نــــسمة عطـــرت علينـــا	وعـــن أحـــوال حـــبهم ســـلينا
وحيينـــا تحيـــة أهـــل ود	عمومـــا ثـــم خـــصي الـــسائلينا
وبثـــي مـــا رأيـــت غـــداة خـــبر	علينـــا مـــن حـــديث البائنينـــا
ونمـــي منـــه أحـــسنه بلفـــظ	يطيـــب سماعـــه للـــسامعينا
فيـــا زلقـــى ابـــن ناصـــر المفـــدى	إذا متنـــا أجمعـــين أجمعينـــا
لقيـــت بعـــده همـــا وغمـــا	تمنينـــا نكـــون الميتينـــا
وكربـــا لا يقـــاس بهـــا كـــروب	ويحكيـــه وصـــف الواصـــفينا
وأحزانـــا أماتـــت كـــل صـــبر	وأذهبـــت الرواســـي الراســـخينا[1]

فقد أصبح الثقل الكبير في هذه القصيدة يتمركز في آخر أبياتهـا، فحـضور جمـع المـذكر الـسالم بهـذه الكثافة أعطى للنص رنة زائدة تستقر في ذهن المتلقي لمدة زمنية معينة. كما أن حرف النون الذي فـرض نفـسه كروي، وهو مدعم بحرفي الردف والوصل، زاد من تكثيـف الجانـب الموسيقي، ومـن أداء الرسـالة الواصـفة للأحزان والآلام التي حلت بالشاعر وبأتباع الزاوية إثر رحيل الشيخ أحمد الخليفة.

وهناك من القصائد ما جاءت فيها القافية على صيغة موحدة بحيث تتحول صيغة بعينها إلى شبه إيقاع زائد مضاف إلى إيقاع النص. حيث يتعمد الشاعر البحث في المعجم العربي لاصطياد المفـردات الـتي صيغت على بعض الصيغ الصرفية المتجانسة. من ذلك قول الأديب محمد المكي في التشوق إلى زوجه وبيته: [الطويل]

أقـــول وقـــد طـــال اشـــتياقي إلى الـــزوج	وغيل اصطباري وانكـوى القلـب بـالوهج
أبيـــت فريـــدا خاليـــا مـــن حليلـــة	تقلـبني الأحـــزان في الحنـــدس الـــزنج
أمـــني قلـــبي حجـــة بعـــد حجـــة	وشـــهرا ويومـــا بعـــد يـــوم وباللـــهج
وأنـــشد والأشـــواق محرقـــة لمـــا	حـــواه فـــؤادي والـــدموع كمـــا الـــثج
الا ليـــت شـــعري هـــل أبيـــتن ليلـــة	بـــداري وفي بـــيتي إلى جـــانبي زوجـــي[2]

(1) الدرر المرصعة، ص: 103 ـ 104.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 279.

نلاحظ أن القافية في هذه المقطعة قد تجانست بشكل ساهم في تضخيم العنصر الموسيقي. فكلمات: وهج-زنج-اللهج-الثج-زوج، تنتمي لعائلة صوتية وصرفية واحدة. وهذا التوظيف كان له دوره في تكثيف الموسيقى الشعرية.

ويبدو لقارئ الشعر الناصري أن أغلب القصائد والمقطعات جاءت قافيتها مطلقة بصوائت قصيرة أو طويلة. وهذا الأمر هو الأكثر شيوعا في الشعر العربي بصفة عامة، لأن الصوائت بما تتميز به من إمكانيات صوتية ممتدة تناسب السياقات الشعرية التي تحتاج إلى امتداد صوت الشاعر وإلى انسياب أنفاسه، فتكون الحركات خير وسيلة لتحقيق هذه الوظيفة النفسية والموسيقية في آن واحد. وكلما أعطى الشاعر لنفسه مساحة زمنية وامتدادا فإن ذلك يساعده على إفراغ شحناته وتوتراته وانفعالاته.

ويظهر من خلال تتبع النصوص الشعرية، أن مجرى الكسرة هو الطاغي على الشعر الناصري. لأن هذه الحركة أقوى الحركات وأكثرها قدرة على التعبير عن انفعالات الشعراء ومشاعرهم، إلى جانب قيمتها الموسيقية التي تناسب حالات الانكسار والشعور بالهزيمة أو العجز أو الضعف أو الندم. وكل هذه الأحوال عاشها الشعراء الناصريون في تجاربهم الشعرية، سواء في مدائحهم أو مراثيهم أو توسلاتهم أو غيرها من الأشعار. وقد تأتي الكسرة مصاحبة بردف، فتزداد درجة الوقع الذي تؤديه في آخر الأبيات. كما نجد في رثاء الشاعر موسى بن ناصر للشيخ الخليفة: [الكامل]

قف بي على تلك المعاهد وقفة	أشكو الغرام لأهل ذاك الشان
قد طال شوقي وانتظاري لأحمد	فالقلب منه دائم الأحزان
تبكي عليه أحبة ومشاهد	ومنازل وسائر البلدان
والأرض منه أصبحت مقبرة	وتوقعت للظلم والخذلان
وكذا المجالس كلها مهجورة	لا تبتغي ومدارس القرآن[1]

وتتكرر هذه الظاهرة في قصائد كثيرة، كما في رثائية أحمد بن موسى: [الكامل]

قف وقفة بين الحمى والوادي	واذكر زمان الوصل كالأعياد
والشمل ملتئم وعين الدهر في	سجف وشرب القوم صفو وداد
والعيش أطيب ما يكون من المنى	أشهى من العذب الفرات لصاد

(1) الروض الزاهر، ص: 336.

والآن بـــــدد شملــــه وأزاحــــه	صــرف الــردى وحــاد عــن معتــاد
واهـــا لعـــيش قــد تقــضى عهــده	في غفلــة مـــن غــير وفــق مــراد[1]

وقوله أيضا في سياق الغزل:[الرمل]

هـــالني الـــصد فقلـــبي موجـــع	مـــستهام ورشـــيق برمـــاح
رق عـــذالي لنـــوحي ورثـــوا	وحبيـــب القلـــب راض بـــالنواح
طالمـــا عللـــت نفـــسي بـــالمنى	كـــل يـــوم في غـــدو ورواح[2]

وهكذا كلما كان الشاعر في وضعية نفسية تميل إلى الحزن والانكسار والحسرة والندم، يجد في الكسرة متنفسا، وفي امتداد النفس مخرجا.

ويأتي صائت الفتحة في الدرجة الثانية بعد الكسرة. ونلاحظ أنـه يـساعد الـشاعر علـى الإفـصاح، وعلى إفراغ ما يعتمل في قلبه من مشاعر، وما يجول في خاطره من هواجس وهموم وتساؤلات. ولهذا جـاءت القافية في كثير من القصائد، وفي سياقات مختلفة، تحمل حركة الفتحة تارة بردف ووصل، وتارة بوصـل فقـط. ومن نماذج ذلك، قول الشيخ ابن ناصر في وسيلته:

لــك الـشكر يـا مـولاي والحمـد مـسجلا	تعاليـــت غفـــارا لطيفـــا ومـــوئلا
وأهـــدي لخـــير المرســـلين محمـــد	صـــلاة تفـــوح عنـــبرا وقـــرنفلا[3]

وكلما كانت الفتحة مدعمة بردف كانت أكثر وظيفية في التعبير عـن حـالات التـأثر والألم. وكانـت نبرتها الموسيقية أكثر تأثيرا وأداء لوظيفتها التعبيرية والجمالية. فلنستمع إلى الأديب محمد الحوات العلمي وهـو يرثي الشيخ أحمد الخليفة: [الوافر]

أريـــح أحبـــة بـــانوا صـــلينا	فإنـــا مـــن بعـــادهم صـــلينا
وهـــي نـــسمة عطـــرت علينـــا	وعـــن أحـــوال حـــبهم ســـلينا

(1) الكناشة الناصرية، ص: 109.

(2) الروض الزاهر، ص: 375.

(3) م نفسه، ص: 202 ـ طلعة المشتري، 1 / 318.

وحيينـــــا تحيـــــة أهـــــل ود عمومـــا ثـــم خـــصي الـــسائلينا
وبثـــي مـــا رأيـــت غـــداة خـــبر علينـــا مـــن حـــديث البائنينـــا
ونمـــى منـــه أحـــسنه بلفـــظ يطيـــب سماعـــه للـــسامعينا[1]

ففي هذا النص نلاحظ أن هناك مجموعة من العناصر الموسيقية قد اجتمعت في القافية لتشحنها بطاقة زائدة تساعد على أداء المعنى وتحقيق الأثر الفني والوقع الجمالي في ذهن المتلقي فقد اجتمعت الصوائت والصوامت جنبا إلى جنب بشكل مكثف لتخلق تلك الرنة المتكررة في أواخر الأبيات. فإلى جانب صوت النون وحروف الصفير (السين والصاد)، تحضر الصوائت في شكل: الردف (الياء) والوصل (الألف). وفي هذه المتواليات من الأصوات (الصوامت والصوائت) نحس بأنفاس الشاعر وبحرارة مشاعره وبمستوى الدفقة الشعورية التي انتابته لحظة الإبداع وقت نعي الفقيد وتوديعه.

وبدرجة أقل تأتي القافية المقترنة بصائت الضمة، وقد وردت في سياقات شعرية مختلفة. ومنها ما كان خاليا من الردف، ومنها من كان مقترنا به. ومن نماذج النوع الأول قول الشاعر أحمد الناصري في سياق الحنين والتشوق: [البسيط]

لم أملـك الـصبر يـوم الـبين إذ نـشطوا إلى الرحيـل وثـوب الليـل منـسدل
وأوثقـوني وقـالوا امكـث هنـا زمنـا وخلفـوني سـليب العقـل وارتحلـوا[2]

ومن قول الأديب علي الناصري في باب الهجاء: [الطويل]

أكـبر مـا قـد كنـت في الـسر أكـتم لأن لـسان الحـال عـني يترجـم
بـدوت ومـا قـد كنـت أعـرف حاضـرا وسـكنى البـوادي لا يحـل ويحـرم[3]

ومن نوع القوافي الحاملة لصائت الضمة المسبوقة بردف قول الأديب محمد العلمي الحوات في رثاء محمد بن موسى الناصري:[البسيط]

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 103.
(2) الكناشة الناصرية، ص: 111.
(3) الروض الزاهر، ص: 279.

كيف اصطباري ومن أهواهم بانوا | كأنهم في ديار الحي ما كانوا[1]

ومن أنواع القوافي التي احتفى بها الناصريون في أشعارهم نجد القافية المقيدة. وقد كان الأديب محمد العلمي أشهر من اهتم بهذا النوع، خصوصا في قصيدته الطويلة الشهيرة (مولاي ودعني): [الكامل]

مولاي ودعني لقد قرب السفر | والداعي يدعوني ولم أقض الوطر
قد قال لي قم للرحيل والحقن | بالظاعنين مهرولا فالركب مر
قلنا الطريق بعيدة فأجابنا | والخوف فيها والمهالك والضرر[2]

وكذلك في قوله من قصيدة أخرى: [الكامل]

صلى عليك الله يا خير الورى | ما حن ذو نأي غريب للوطن[3]

وقد يميل الشعراء الناصريون أحيانا إلى اصطناع تقنيات موسيقية أخرى يختمون بها أواخر أبيات أشعارهم، وفي مقدمتها تقنية لزوم ما لا يلزم. وهي من الآليات الفنية التي تساهم في رفد موسيقى النص وفي تكثيف إيقاعه، كما أنها وسيلة تبرز براعة الشاعر وقدرته على تشكيل أشعاره وتنويع فضائها الصوتي. وقد كان محمد المكي أحد المهووسين بهذه التقنية الفنية في ممارسته الشعرية، ومن ذلك قوله في سياق التشوق والحنين: [الطويل]

تذكرتكم ما بين عصر ومغرب | فسالت دموع العين تبكي تغربي
فأنتم بصحراء ونحن بمغرب | ويا بعد ما بين الصحارى ومغرب
ولكننا نرجو من الله عطفه | يمن علينا بالتداني وبالقرب
ولما وصلنا (شفشاون) ترادفت | على بدني الأمراض من ألم الكرب
وبعد شفاني الله فضلا ومنة | علي فكم لله من نعمة تربي[4]

---

(1) م. نفسه، ص: 370.
(2) م. نفسه، ص: 303.
(3) م. نفسه، ص: 309.
(4) الكناشة الناصرية، ص: 258.

ففي هذه الأبيات نلاحظ أن اقتران الراء بالباء يساهم في تضخيم الجانب الإيقاعي، ويساعد على إيصال المعنى، فالكلمات التي تتشكل منها القافية قد تم اختيارها بعناية فائقة لتكون لها أكثر من وظيفة. وهذا الأمر نجده يتكرر في نموذج آخر في سياق الغزل للشاعر نفسه: [الرمل]

يا هلالا قد بدا في الأفق	وخدود الورد بين الورق
وغزالا بالجفا أرقني	(يالـه) الخلق واصل أرقي
أنت قصدي ومنى قلبي فلا	[...] قلبي في الهوى بالحرق
وقد علا جسمي نحول وضنى	وحكى نوحي نواح الورق[1]

ففي هذه المقطعة الشعرية يتضافر الحرفان، الراء والقاف ليؤديا وظيفتين، فنية ودلالية. فهما يساهمان في تكثيف الجانب الموسيقي في النص، كما يساهمان في تدعيم المعنى المعبر عنه. وهما يشتركان في بعض الصفات التمييزية، وخاصة الشدة والجهر، وهو ما يجعلهما مناسبين للدلالة على سياق العشق وحالة الحب والهيام، وعلى ما يكون عليه العاشق من اضطراب في الأحاسيس وشدة في التعلق والارتباط بالمحبوب. وهذا الصنيع يدل دلالة واضحة على رغبة الشاعر الناصري في تجريب ذاته الشعرية، وفي اقتحام كل الفضاءات الفنية، وفي تأكيد حضوره الشعري بدون أن نحس في عمله ميلا إلى التكلف والتصنع أو إعنات النفس في سبيل اقتناص القوافي.

- **التصريع:**

وهو من بين العناصر الموسيقية الأصيلة في الشعر العربي، تعمل على تحقيق التجانس الصوتي داخل النص الشعري، وخصوصا في مقدمة القصائد، وتضفي عليها مسحة من الجمالية بما يحقق درجة عالية من الإثارة والتأثير في المتلقي. والتصريع في حقيقته ليس إلا ضربا من الموازنة والتعامل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم، وهو لذلك من أمس الحلي البديعية بالشعر وأقربها إليها نسبا، وأوثقها به صلة[2].

وقد احتفى الشعراء العرب بهذه الظاهرة الفنية، حتى أصبحت مطلبا فنيا، ومعيارا تقاس به جودة الأشعار وبراعة الشعراء. فجعلوها في مطلع القصائد ومقدمتها، وهذا العنصر الفني من شأنه أن يحقق وظائف متنوعة. فمن ناحية نجده يضفي على مقدمات القصائد شحنة موسيقية زائدة تكثف موسيقية النص وتزيد من

---

(1) م. نفسه، ص: 487.

(2) علي الجندي: الشعراء وإنشاء الشعر، ص: 134، دار المعارف مصر 1969.

جماليته. ومن ناحية أخرى يساهم في إثارة حساسية المتلقي واستمالة ذوقه واهتمامه فيضمن إقباله على النص وتلقيه بشوق وشغف. ومعلوم أن أول ما يقع في السمع يكون له أثر قوي، لأنه واجهة النص الأمامية. ولهذا كان النقاد يرون ضرورة التصريع ولزومه، لأنه مذهب الشعراء المطبوعين الجيدين، ولأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية. فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر. وعولوا على أهميته في مطلع القصيدة لأنه يميز بين الابتداء وغيره، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها[1].

ونظرا لإدراكهم لأهمية هذه الظاهرة الفنية في الشعر، فقد أبدى الشعراء الناصريون اهتماما كبيرا بمقدمات أشعارهم ومطالعها. فجاءت، في أغلبها، مخلصة للنموذج العربي الأصيل، وملتزمة بخصائصه الفنية، وفي مقدمتها خاصية التصريع. وقد ساعدهم على ذلك كثرة احتكاكهم بالتراث الشعري المشرقي والأندلسي، وتمثلهم الكبير للروائع الشعرية، وسيرهم على نهج من سبقهم من الشعراء.

كان الشاعر الناصري على وعي بأهمية التصريع في مقدمات القصائد، وبدوره ووظيفته الجمالية والتأثيرية. فكان يختار من الكلمات والألفاظ ما من شأنه أن يحقق هذا المقصد. ولذلك جاءت أغلب القصائد والمقطعات مستهلة بهذه الخاصية الموسيقية. والشاعر لا يكتفي بتناظر الحرفين الأخيرين من كل شطر في البيت الأول، وإنما يدعم ذلك باستدعاء التجانس الصوتي بين اللفظين الحاملين للتصريع. وقد يعتمد الصيغة الصرفية لتساهم بدورها في عملية التشكيل الموسيقي للمطلع. ومن نماذج هذا الاستعمال ما نجده في هذه المطالع. يستهل محمد المكي إحدى قصائده بقوله: [الطويل]

مقيم بأقصى الغرب قيده الذنب   وثبطه إذ قيل قد رحل الركب[2]

ويضخم شاعر آخر الجانب الموسيقي في المطلع باعتماد التجنيس كآلية مساعدة للتصريع. من ذلك مطلع قصيدة الأديب أحمد البرنسي الشفشاوني: [الكامل]

لا تعتبن الدهر أحسن أم أسا   واصبر فإن الصبر يذهب بالأسى[3]

وقد لا يكتفي الشاعر في استعماله لظاهرة التصريع بالتركيز على حرف واحد، وإنما يلتزم أكثر من حرف في المطلع لتكثيف الجانب الموسيقي كقول الأديب أحمد بن موسى في المطلع: [الكامل]

---

(1) محمد حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص: 174.

(2) الخليفتي. الدرة الجليلة،ص174

(3) الروض الزاهر،ص:319

نفسي الدنية فعلها أرداها لم ترعوي عن غيها لهداها[1]

ومن نماذج ذلك أيضا ما ورد عن محمد المكي في هذا المطلع: [الكامل]

حي الحيا روض السناء الزاهر بالعلم والنور البهي الباهر[2]

وأحيانا كان الشعراء يستسلمون لضغط المضمون على حساب جمالية المطلع. فيقدمون على افتتاح قصائدهم مع تجاوز تقنية التصريع، كما في قول الشاعر موسى في مطلع هذه القصيدة [الكامل]

علم المحاسن قد أناخ بروضة ذات السنا ومقر دين محمد[3]

وفي مطلع مرثيته في الشيخ أحمد الخليفة [الكامل]

قف بي على تلك المعاهد وقفة أشكو الغرام لأهل ذاك الشان[4]

وفي مطلع مدحته للشيخ الخليفة [الكامل]

ضحك الزمان وأشرقت أيامه والبدر حل بأسعد لم تعهد[5]

وقد يلجأ الشعراء أحيانا إلى جعل قصائدهم تتضمن أكثر من تصريع في القصيدة الواحدة. كما كان يفعل امرؤ القيس. وقد انتبه بعض النقاد القدامى إلى هذه الظاهرة، واعتبروها دليلا على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف، إلا من المتقدمين[6].

---

(1) الكناشة الناصرية، ص107

(2) م نفسه، ص:92

(3) الروض الزاهر، ص: 360.

(4) م. نفسه، ص: 336.

(5) م. نفسه، ص: 363.

(6) ابن رشيق .العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1/ ص:326

ومن نماذج ذلك في الشعر الناصري، ما ورد في إحدى قصائد الشاعر محمد الحوات العلمي: [الوافر]

أريـــح أحبـــة بـــانوا صـــلينا	فإنـــا مـــن بعـــادهم صـــلينا
وهـــي نـــسمة عطـــرت علينـــا	وعـــن أحـــوال حـــبهم ســـلينا
وعـــدي عـــن مـــآثرهم عيونـــا	وبـــالخبر الـــيقين فانبئينـــا
ويـــا بركاتـــه عطفـــا علينـــا	وإحـــسانا إلينـــا مـــا حيينـــا
فـــإن بعـــد مفقـــده لقينـــا	كمـــا لاقـــى المنيـــة والمنونـــا[1]

ولاشك في أن هذا الحضور المكثف لمجموعة من العناصر الموسيقية يزيد من تضخيم إيقاع النص كما يزيد من مسحة الجمال ومن قوة التأثير.

ومما يجب تسجيله في سياق الحديث عن ظاهرة التصريع في الشعر الناصري، أن الشعراء الناصريين كانوا يحتفون بها في مقطعاتهم الشعرية بقدر ما كانوا يستهلون بها قصائدهم. فكانت المقطعة عندهم تختزن من العناصر الفنية، ما يجعلها فضاء فنيا متكاملا. بحيث يحرص الشاعر على تخصيصها بعناية فائقة، على المستوى الدلالي، وكذا على المستوى التشكيلي. فتمنحها مكوناتها الفنية الإثارة وتحقق لها الجاذبية. لأن مساحة المقطعة تتيح للشاعر إمكانية ضخ عناصر الجمال وتكثيفها أكثر مما تتيحها القصيدة المتعددة الأبيات. ونكتفي بهذه النماذج للتدليل على ذلك، يقول محمد المكي في موضوع التذكر والتشوق: [الطويل]

تـــذكرتكم مـــا بـــين عـــصر ومغـــرب	فـــسالت دمـــوع العـــين تبكـــي تغربـــي
فـــأنتم بـــصحراء ونحـــن بمغـــرب	ويـــا بعـــد مـــا بـــين الـــصحارى ومغـــرب
ولكننـــا نرجـــو مـــن الله عطفـــه	يمـــن علينـــا بالتـــداني وبـــالقرب
ولمـــا وصـــلنا (شفـــشاون) ترادفـــت	علـــى بـــدني الأمـــراض مـــن ألم الكـــرب
وبعـــد شـــفاني الله فـــضلا ومنـــة	علـــي فكـــم لله مـــن نعمـــة تربـــي[2]

وهذا الأمر نجده يتكرر في سياق الغزل للشاعر نفسه: [الرمل]

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 103 ـ 104.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 258.

يـــا هـــلالا قـــد بـــدا في الأفـــق	وخـــدود الـــورد بـــين الـــورق
وغـــزالا بالجفـــا أرقـــني	(يالــه) الخلـــق واصـــل أرقـــي
أنـــت قـــصدي ومنـــى قلـــبي فـــلا	[...] قلـــبي في المـــوى بـــالحرق
وقـــد عـــلا جـــسمي نحـــول وضـــنى	وحكـــى نـــوحي نـــواح الـــورق[1]

وقوله في مقطعة أخرى في الغرض نفسه:

ارحـــم فـؤادي لقـــد أصـبحت مكروبـــا	أمـا تـرى الـدمع فـوق الخـد مـسكوبا
أســـتودع الله لـــي في حـــيكم قمـــرا	يهـــواه قلـــبي وعـــن عـــيني محجوبـــا
يـا مـن حكـى يوسـف في حـسن طلعتـه	ارحـــم محبـــا غـــدا في الحـــزن يعقوبـــا
قـد مـسني الـضر مـن طـول البعـاد كمـا	مـــس الـــسقام نـــبي الله أيوبـــا[2]

2- موسيقى الحشو

وتندرج ضمنها كل العناصر الصوتية والأسلوبية التي تتضافر لتخلق النغم داخل العمل الشعري، وتساهم في تكثيف مستواه الإيقاعي والجمالي. وقد اعتاد الشعراء على توظيف كل طاقات اللغة وإمكاناتها لتحقيق هذا المقصد الفني. ولذلك تكثر في أشعارهم مجموعة من العناصر المولدة للموسيقى كالترصيع والتجنيس والتكرار والتوازي وغيرها من التقنيات المتاحة. وسأتناول في هذا السياق أبرز الظواهر الموسيقية وأكثرها حضورا وتأثيرا في الشعر الناصري.

1- التكرار:

يتجاوز التكرار الوظيفة الإيقاعية ليصبح جوهر العملية الشعرية، وأساس إشتغالها ومنطلقها وآلة توليد معانيها وأخيلتها[3] لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي[4]. ولذلك فلا مناص للشعر من هذه الظاهرة. فهو ليس ترفا فنيا أو محسنا أسلوبيا يلجأ إليه الشعراء، وإنما هو

---

(1) م. نفسه، ص: 487.

(2) م نفسه ص:27

(3) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها...، ص: 250.

(4) وهب رومية: الشعر والناقد،، ص: 271،سلسلة عالم المعرفة، عدد 331 سنة 2006.

نوع من طرائق القول في النثر والشعر، تتناوب فيه الألفاظ وتعاد في سياق التعبير قصد تقوية ناحية الإنشاء[1].

وإننا من خلال ظاهرة التكرار نستطيع أن نفهم النص الشعري، وأن نتعرف على النوازع النفسية المحركة له. كما نستطيع أن نفك شفرات الكلمات المفاتيح التي يركز عليها الشاعر، والتي أعطاها أكثر من فرصة للوجود والحضور في مساحة قصائده الشعرية. فإلحاح الشاعر على كلمات أو تعابير بعينها تحكمه خلفية فنية ونفسية، تكون- في الغالب- الموجه الخفي الذي يحرك حساسية الشاعر ووجدانه. وبذلك نستطيع من خلال ظاهرة التكرار أن نستخلص البعد النفسي للنص الشعري، ونتمكن من ربط هذا الأسلوب بالعوامل النفسية المتحكمة في التجربة الشعرية. وبالإضافة إلى ذلك فإن التكرار في ذاته ليس جمالا أو حلية تنضاف إلى القصيدة، وإنما هو مكون أسلوبي قوي ومؤثر له موضعه من القصيدة، يمتلك طبيعة مخادعة، فهو على سهولته وقدرته على إحداث موسيقى، يستطيع أن يوقع الشاعر في بعض المزالق إذا لم يحسن الشاعر استخدامه.

ويساهم التكرار في التأكيد على بعض القيم والمواقف والمعاني، فهو يمارس عملية الضغط على المتلقي ويوجه فكره وذوقه، حتى ينتبه ويتأثر ويقتنع فالتكرار تقوية للنغمة الخطابية في التعبير الأدبي موجهة إلى الجمهور للتأكيد على إبلاغ الفكرة وتثبيتها في النفوس[2]. ولذلك حظيت ظاهرة التكرار باهتمام البلاغيين العرب، وكانت من الظواهر الأسلوبية التي تنبهوا إليها عند دراستهم للشواهد الشعرية. وقد قادهم هذا الاهتمام إلى دراسة أهمية هذه الظاهرة ووظائفها في الأسلوب. وقد انطلق البلاغيون العرب من دراساتهم السابقة حول ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، باعتبارها ذات أهمية في فهم النص القرآني وذات قيمة في الوصول إلى دلالاته ومعانيه، وفي ضبط إعجازه البياني والأسلوبي، وقياسا على ذلك كان اهتمامهم بالتكرار في النصوص الشعرية. وعلى هذا القدر من الاهتمام جاءت الدراسات المعاصرة لتؤكد على دور التكرار في النص الشعري، وذلك باعتباره من الأدوات الجمالية التي يميز بها أسلوب عن غيره، وتختلف بها تجربة شعرية عن غيرها.

وقد رأى الباحثون أن للتكرار دورا كبيرا في عكس التجربة الانفعالية للشاعر، ومن هنا رفضوا أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري. بل يجب أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام[3].

---

(1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج 2 / 495، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ط1، 1970.

(2) عبد الله الطيب: المرشد، ج 2 / 352.

(3) ربابعة موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص: 15- جامعة اليرموك - الأردن - مؤتمر النقد الأدبي تموز.

وإذا كان الدكتور محمد مفتاح يرى أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي"[1]. فإنه يستدرك في موضع آخر، ويؤكد على أن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[2]. ويؤكد هذا المعنى ناقد آخر حيث يرى: أن للتكرار وظيفة هامة، تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[3].

وليس عبثا أن نجد الشاعر يختار كلمات بعينها أو تراكيب محددة ليمارس بها لعبة التكرار. فلا شك في أنه قد وضع لنفسه هدفا وحدد له غاية في تركيزه على لفظة أو عبارة دون أخرى. حيث يجعل منها ممرا للوصول إلى بعض مقاصده ونواياه. كما أن في اختياره لهذه الكلمات والعبارات إشارة ضمنية إلى منطلقاته الفكرية والفلسفية، وإلى محركاته النفسية والعاطفية، فلكي نكشف عن روح شاعر ما وعن اهتماماته وشواغله علينا أن نبحث في أعماله عن الكلمات المفاتيح الأكثر دورانا وحضورا في أدبه، فهذه الكلمات هي التي تبوح بما في أعماقه وذهنه.

وإن المتأمل للتراث الشعري العربي يلاحظ أن ظاهرة التكرار كانت عادة مألوفة لدى كل الشعراء بل كانت خاصية ملازمة لجل أشعارهم،إذ يحرص كل واحد على أن يكرر أصواتا بعينها أو حركات بعينها، أو مقاطع بأكملها، أو يكرر ألفاظا أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطرا من البيت كاملا"[4].

إن الترديد في الأصوات والكلمات والتراكيب يحقق توازنا إيقاعيا متناغما مع الإيقاع الشعري العام، كما أنه يساعد على إيصال الرسالة الشعرية بطريقة سلسة إلى المتلقي. وقد كان الشعراء الناصريون على وعي كبير بإمكانات اللغة، وبقدرتها على التشكل وعلى خلق مستويات متقدمة من التلوينات الموسيقية. وهذا ما ساعدهم على أن يرسموا بالأصوات والكلمات لوحات فنية فيها من الشاعرية والخيال والإثارة بقدر ما فيها من البراعة في التشكيل والصناعة الشعرية. وقد كانوا في كثير من الأحيان ينجرفون مع تيار التصنع والتكلف سعيا وراء تحقيق الجمالية الأسلوبية. فتارة يتم التركيز على دور الصوت في إحداث هذا الوقع الجمالي، وتارة يلتفت الشاعر إلى دور الكلمة وقدرتها على تحقيق الأثر الفني، وأحيانا تكون الحاجة ماسة إلى اعتماد التركيب كآلية فنية لممارسة لعبة التأثير والإثارة في النص الشعري.

---

(1) الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص: 39،المركز الثقافي العربي، . ط 3

(2) م. م.، ص: 39.

(3) منذر عياش: مقالات في الأسلوبية، ص: 83، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1- 1990،.

(4) فاطمة محجوب: مقالة: التكرار في الشعر، ص: 29ـ مجلة الشعر عدد 8، 1977.

1-1 تكرار الحروف/الأصوات:

وهو من الأمور التي تلازم اللغة الشعرية، بحيث يشغل كل شاعر طاقة اللغة وما توفره من أصوات للتعبير عما يجيش في أعماقه من أحاسيس وانفعالات، وعما يراوده من مواقف وأفكار. فانتقاء الأصوات داخل النص الشعري عملية لا إرادية تخضع للمعاني المعبر عنها، وللأجواء النفسية المصاحبة لعملية الإنتاج الشعري. فالأصوات الغالبة على النص تمكننا من ملامسة الجرس الخفي داخل النص من ناحية، ومن الاقتراب من الدلالات الحقيقية للتجربة الشعرية من ناحية أخرى. والأصوات تكون- غالبا- مؤشرا دلاليا على رغبة الشاعر ومقصديته في الخطاب الشعري. فالسياق التخاطبي وما يصاحبه من توترات وانفعالات يضغط على الشاعر، ويوجه ذائقته وملكته، فيجعله يترجم هذا الضغط في شكل أصوات ونغمات، تتحول إلى وسيلة لإفراغ الشحنات النفسية. ومثال ذلك ما نجده في بعض القصائد والمقطعات والأبيات من تراكم صوتي له عدة إيحاءات وله أكثر من دلالة.

فلنستمع إلى الأديب محمد المكي وهو يمدح النبي (ص)، وقد وجد في بعض الأصوات أداة لتصريف لواعجه وأحاسيسه. وقد استطاعت هذه الأصوات أن تحقق النغم المميز داخل النص، كما ساعدت على أداء المعنى الذي يريده الشاعر: [الطويل]

فطيبة طابت بالنبي محمد ومن أجل هذا المتقى خلق الطيب[1]

فقد وجد الشاعر في الأصوات: النون والطاء والتاء والباء مبتغاه، ولذلك اعتمد تراكم هذه الأصوات في البيت لخلق الإثارة والجمالية التعبيرية، إلى جانب خلق الجرس والموسيقى الشعرية.

وهذه الظاهرة تتردد في أكثر من نص وفي أكثر من بيت، فهذا الأديب موسى الناصري يجد في حرفي الفاء والضاد وسيلته لأداء المعنى المراد، ويعتمد تراكم هذين الصوتين بشكل يكشف عن مقصديته في مدحه لأحمد الخليفة:[الكامل]

كم من فضائل لا تعد تكثرا وفواضل فاضت بهاء الأنجم[2]

ولكي نقترب أكثر من هذه الظاهرة نكتفي بنموذج من الشعر الناصري، حيث تظهر خاصية تكرار الأصوات واضحة جلية. ويكفينا استقراء الأبيات في قصيدة (عيون المفاخر في مدح القطب ابن

(1) الكناشة الناصرية، ص: 255.

(2) الروض الزاهر، ص: 362.

ناصر)[1] للأديب موسى الناصري، لتكون مثالا لهذا المستوى من التكرار.ففي هذه القصيدة نجد أن الشاعر- بطريقة واعية أو غير واعية- اعتمد تكرار الأصوات كخاصية فنية أساسية في كل بيت. ولكنه جعل لكل بيت صوتا يميزه عن الأبيات الأخرى. ففي مطلع النص نجده يحتفي كثيرا بصوت الميم الذي اختاره رويا لقصيدته، وجعل له سندا صوتيا آخر ممثلا في صوتي النون والقاف: [الكامل]

سلم على قطب الزمان وغيثه ... إمام مجد حاز قطب تقدم

أعني ابن ناصر الهمام المرتضى ... قطب الأسيدة والإمام الأعظم

لكنه يجد في حروف الصفير قدرة على أداء الدلالة والتعبير عن الموقف النفسي والفكري الموجه للتجربة الشعرية، فيقلص اهتمامه بحرف الميم لينشغل بأصوات السين والصاد والشين، فتأتي بعض الأبيات من القصيدة متصفة بتراكم واضح لهذه الأصوات.

كم عابر قاس الثريا بزعمه ... إن السماء يرقى لها بالسلم

عجبا لمن لم يستلم يد مجده ... كيف النجا من راشقات الأسهم

لا غرو أن المجد فيه سجية ... والمدح يقصر عن علائه السمي

كيف التشكي وصبح وجهك مشرق ... وشذاك في الأكوان مثل الأنجم

ومعلوم أن حروف الصفير- بما تتمتع به من صفات تمييزية – تساعد الشاعر على بث لواعجه وعلى تسهيل الانسياب لانفعالاته بشكل سلس ومتدفق. فصفة التفشي تحمل معها امتدادا للصوت المنبعث من أعماق الشاعر. كما أن صفة الهمس تعمل هي الأخرى على تجسيد الحالة الوجدانية للشاعر، وعلى تحديد موقفه من الممدوح.

وفي مستوى آخر من النص نجد الشاعر يستعين بالحروف الحلقية، ويتعمد تراكمها لتحقيق الغاية التي يسعى إليها خطابه الشعري، فنجده يلجأ إلى حروف الحاء والهاء والعين والخاء والغين، ليجعل منها أدوات ذات وظيفة مزدوجة إيقاعية ودلالية:

مصباح من هامت به ظلماؤه ... ومنار هدى السري في كل معلم

---

(1) انظرها في الروض الزاهر، ص: 362 ـ 363.

فمـــن التجـــأ لعزيـــز عـــزه نجـــا	ومـــن احتمـــى بحمـــاه لاذ بمغـــنم
أعـــني ولـــي الله أحمـــد مـــن إذا	ذكـــر المـــشايخ فـــاقهم بتقـــدم
قـــد طـــال هجـــري وانتظـــاري عفـــوكم	منـــوا بإطفـــاء لـــوعتي بتبـــسم
حاشـــا لجـــودك أن تقـــنط عاصـــيا	العفـــو أقـــرب مـــن إمـــام أعظـــم
هـــذا عبيـــدك قـــد أتـــى مستـــشفعا	مـــسترحما بتـــودد وتـــرحم

وإذا تأملنا هذه السلسلة من التكرارات الصوتية، نجد أن الشاعر قد وزعها في النص بشكل يخدم الدلالة العام لهذه التجربة الشعرية. فهو اعتمد ثلاثة أنواع من الأصوات:

الشديدة المهجورة: (الميم) مع (النون) و(القاف).

الصفيرية المهموسة: (السين الشين الصاد).

الحلقية المهموسة: (الهمزة الحاء الخاء العين الغين الهاء).

وهذه الأصوات مجتمعة تخلق في النص نغمة مقصودة وجرسا موسيقيا متميزا، كما أنها تساعد في أداء المعنى، وفي إفراغ الشحنات العاطفية التي تسيطر على الشاعر لحظة الإبداع، خصوصا إذا كان السياق التخاطبي مدحا من مريد لشيخه. فالشدة والهمس صفتان متباينتان تكشفان عن أن الشاعر قد بدأ القصيدة في وضعية نفسية مستقرة ومتزنة، لكنه - مع توالي الأبيات ومع وقع الانفعالات- انهار اتزانه وفقد توازنه النفسي، فسيطرت عليه حالة الضعف والإحساس بالنقص. فانكسرت نفسه وخفت صوته وتغيرت نبراته، وقد انعكس ذلك جليا في نوعية الأصوات التي وظفها في المستوى الأخير من القصيدة (الأصوات الحلقية). فجاءت الأبيات حاملة لنبرة الحزن والرجاء والاستعطاف والشكوى. وهذا ما يؤكد لنا على أن توظيف الأصوات لا يأتي عبثا أو بشكل اعتباطي، بقدر ما يكون نابعا من هندسة خاصة للمستويات النفسية التي تصاحب التجربة الشعرية.

ومن نماذج موسيقى الصوت في الشعر الناصري ما نجده في بعض القصائد من المراهنة على طائفة من الأصوات التي تعمل متضافرة لتحقيق شعرية التشكيل الموسيقي. ويبرز ذلك بوضوح في قصيدة(النسيم العاطر) التي احتفى فيها صاحبها بالعنصر الإيقاعي أيما احتفاء: [الكامل]

هـــب النـــسيم معطـــر الأردان	والـــدوح يرفـــل في حلـــى الألـــوان
والـــروض يـــضحك مـــن بكـــاء غمامـــة	حنـــت لإلـــف عنـــدما لقيـــان
والمـــاء مـــن تلـــك الأبـــاطح والربـــى	ينـــساب كالنـــضناض في الجريـــان
والزهـــر فـــوق زبرجـــد مـــن ســـندس	نـــشوان يـــرقص والطيـــور غـــوان

والـــورق حيـــث بالأمـــاني وبـــشرت	بالـــسعد والإقبـــال والرضـــوان
وغنـــت ورنـــت بـــالقريض ورجعـــت	بيلاغـــة الترصـــيع والإرصـــان
والغـــصن أملـــود يمـــيس بـــه الـــصبا	ســـقيا ذلـــك الـــروض والأغـــصان
رق الفـــؤاد لـــشجوها وحنينهـــا	وأصـــاخ ضـــرب مثالـــث ومثـــان[1]

لو تتبعنا الأصوات في هذا النص لوجد نا نسبة حضورها تكاد تكون متساوية، باستثناء صوت النون الذي احتل مركز الصدارة: النون (26مرة)- الراء (21مرة)- الضاد (8 مرات) – السين (7 مرات) – القاف (7 مرات) – الفاء (5 مرات). وبهذه الكثافة الصوتية تحولت الأبيات إلى مزيج من الأنغام والرنات المتآلفة والمتداخلة فيما بينها لخدمة التشكيل الموسيقي للنص. ومعلوم أن لهذا التنوع الصوتي فاعلية قوية في شحن الطاقة الموسيقية للنص وفي تضخيم أثرها الفني.

ومن التكرار الصوتي ما نجده مدعما بأنواع أخرى من التكرارات، مما يساهم في خلق كثافة صوتية وموسيقية تنبه القارئ إلى السياق، وتجعله يتفاعل مع الموضوع. ومن نماذج ذلك ما نجده في مطلع لقصيدة محمد بن عبد السلام الناصري (ت1239): [البسيط]

لله في الخلـــق مـــا اختـــارت مـــشيئته	مـــا الخـــير إلا الـــذي اختـــاره الله
إذا قـــضى الله فاستـــسلم لقدرتـــه	مـــا لامـــرئ حيلـــة فيمـــا قـــضى الله
تجـــري الأمـــور بأســـباب لهـــا علـــل	تجـــري الأمـــور علـــى مـــا قـــدره الله[2]

ففي هذا المطلع تتضافر مجموعة من الأصوات لخلق سمفونية إيمانية روحانية تعبق بذكر الله، وتمتلئ بنفحات الإيمان الصادق. فالشاعر ركز على بعض الأصوات بعينها لتقوم بهذه الوظيفة. فهيمن صوت الخاء في البيت الأول بشكل ملحوظ: الخلق – اختارت – الخير – يختاره. ثم ترادفت التكرارات الصوتية بالحروف التالية:

القاف: الخلق – قضى – قدرته – قضى – قدره.

الراء: اختار– الخير – يختاره – قدرته – امرئ – تجري – الأمور – قدره.

---

(1) الدرر المرصعة،ص:77

(2) طلعة المشتري، ج2/165

وقد ساندت التكرارات الأخرى الأصوات حتى جعلت النص مثقلا بالحمولة الموسيقية بما يتناسب ولحظات الذكر والابتهال الخاشع.

إن هذه الكثافة الصوتية المنبعثة من حنايا هذه النصوص تستطيع أن تؤثر في وجدان المتلقي وفي مشاعره بشكل يجعله يتوحد مع الأجواء التي تعبر عنها السياقات الشعرية ويتفاعل معها. فالأصوات المتكررة تهز العواطف وتوجه الفكر وتجلب الاهتمام. وهذا الفهم الواعي لتأثير الصوت الموسيقي في النص الشعري وجه النقاد لدراسته واعتماده أساسا وثيقا في الحكم على شاعرية الشعراء وتفوقهم، بل إنهم رأوا في صوتية الألفاظ وفي نوعية الحروف معبرا صادقا لفهم الشخصية الشاعرة[1].

2-1 تكرار الكلمات:

الكلمة الشعرية عنصر أساسي في النص الشعري، تساعد في إغناء موسيقى النص كما تساهم في أداء المعاني والدلالات. وهذه الكلمة إذا تكررت في السياق أصبح لها دور كبير في الأداء الشعري، بحيث يدل تكرارها على أهميتها من ناحية باعتبارها كلمة مفتاحا. ومن ناحية أخرى يدل تكرارها على دورها في الضغط على المتلقي واستمالته وجذب اهتمامه وتوجيه ذوقه.

ولممارسة هذه الظاهرة نقف عند بعض النماذج الشعرية من الشعر الناصري، حيث تحتل الكلمة موقعها المتميز في المنتج الشعري، وتساهم في بناء التشكيل الموسيقي للنص، من ذلك ما نجده حينما يلجأ الشاعر إلى كلمة بعينها، فيركز على استعمالها بطرق مختلفة بشكل مكثف، منها اللجوء إلى تقنية التصدير، كما في قول محمد بن عبد السلام الناصري: [البسيط]

لله في الخلق ما اختارت مشيئته	ما الخير إلا الذي اختاره الله
إذا قضى الله فاستسلم لقدرته	ما لامرئ حيلة فيما قضى الله

نلاحظ هنا الشاعر وقد ركز على لفظ الجلالة (الله)، فصدر به البيت الأول، ثم جعله قفلا له. وفي البيت الثاني وظف الكلمة نفسها ضمن تركيب بدأ به البيت وبه ختمه.

ونجد الشاعر يلجأ إلى الكلمة نفسها، فيكررها في البيت الواحد ثلاث مرات، كقوله:

والله ما لك غير الله من وزر	ولا يصيبك إلا ما قضى الله

---

[1] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري،ص:21، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ط1، 1985.

ومن نماذج التكرار اللفظي ما نلمسه في شعر الأديب موسى الناصري وهو يصف خزانة الكتب الناصرية: [الكامل]

هبت معالي السعد في عرصاته	والزهر لاح في أعاليه الندي
لم يبق فيه للمعاني مذهب	إلا تأخر عن معالي السؤدد
قد حصرت فيه المعالي كؤوسها	وتفاصلت في خيمة أم معبد[1]

ففي هذه الأبيات تنتصب كلمة (المعالي) لتعلن عن موقعها كمفتاح في هذا السياق الشعري، إذ تمثل المركز الذي تلتقي فيه كل المعاني. فهي المحور الذي تدور حوله أبيات النص. ولذلك كان حضورها المكثف في جسد القصيدة أمرا مثيرا يستدرج الانتباه إليه، ويحرك الاهتمام به. ففي تكرار هذه الكلمة (المعالي) تأكيد على الحمولة الدلالية، وعلى الإيحاءات التي يمكن أن ترمي إليها هذه الكلمة في هذا السياق الشعري. فالدافع الأساسي للتركيز على هذه الكلمة بالذات هو تحقيق المقصدية العامة التي يسعى الشاعر إليها في هذا السياق الشعري. وهي رسم الصورة المثالية لتلك المعلمة الناصرية،باعتبارها إنجازا عظيما وصل إلى أعلى مستوى من السمو والتألق والتميز. وتكرا ر لفظة(معالي) ومشتقاتها في سياق شعري واحد إشارة واضحة إلى أن صفة العلو والسمو والمجد كانت بيت القصيد وبؤرة النص. وبهذا الاستعمال الكثيف لهذه الكلمة/ الصفة يتحقق وقعها القوي في نفوس المتلقين، فتصبح وسيلة جمالية للتأثير في القلوب ولإثارة الانتباه وتوجيه الذوق. وما جاء تكرار الشاعر لهذه الكلمة بالضبط إلا لتقوم بهذا الدور.

والشاعر كلما وجد كلمة لها وقعها في السياق عمد إلى تكرارها ليكون لها ذلك التأثير، ولتساهم في تصوير المعنى الذي يريد إيصاله، كقول أحمد بن موسى:

ومحياها صباح مسفر	بين ليل حبذا ذات الصباح[2]

فترديده لكلمة (صباح) له وظيفته الإيقاعية والدلالية، فحضور هذه اللفظة في هذا السياق يكفي للتعبير عن الصورة التي رسمها الشاعر، وهي صورة الجمال الأخاذ والوجه المنير الذي يهتك بنوره ظلمة الليل.

---

(1) الروض الزاهر، ص: 360.

(2) م نفسه، ص: 374.

ومن أهم المواقف التي تستدعي تكرار الكلمات ما نجده في سياق الرثاء حيث يجد الشاعر في الكلمة الشعرية وسيلة لتصريف مكنوناته النفسية وتوتراته الداخلية، وهو ما يجعل تكرار هذه الكلمة يخلق إيقاعا جنائزيا حزينا. ومثال ذلك ما نجده في قصيدة لإبراهيم المشتوكي وهو يرثي الشيخ أحمد الخليفة: [الكامل]

فلتبك درعة فقده ورجالها	ونساؤها متواصلي الأحزان
ولتبكه نجد البلاد وغورها	ولتبكه ترك وكل يمان
فلتبك مكة فقده وجبالها	ومقامها والبيت ذو الأركان
ولتبكه (..) الجبال وسفحها	والطور مع أحد إلى لبنان[1]

فقد احتلت كلمة (تبكي) موضع المفتاح في هذا السياق، وكان لتكرارها أثر قوي على موسيقى النص، كما كان لها دور كبير في بيان الدلالة العامة للسياق الشعري.ففعل البكاء والنواح ظل القاسم المشترك بين كل الكائنات الجامدة والمتحركة. ولذلك جاء الخطاب في شكل دعوة إلى الانخراط في هذا الجو الجنائزي بتوظيف صيغة الأمر (المضارع المقترن بلام الأمر)، وكأن هذا الحدث استثنائي،يتطلب تفاعل كل الموجودات.

وهذا الأسلوب نفسه نجده في إحدى قصائد محمد المكي، لكنه في سياق مختلف [الوافر]

لتبكيهم بغايا مسرفات	قضت بربوعهم وطرا متينا
لتبكيهم ديار عمروها	بفاحشة تسوء السامعينا
لتبكيهم كؤوس دوروها	بخمر مسكر للشاربينا
لتبكي فقدهم كل المساوي	وهذا النزر يكفي الفاطنينا[2]

ويرد التكرار أيضا كلما استطرد الشاعر في ذكر المناقب والخلال والصفات،بحيث يستعرض سلسلة متتالية من الأوصاف التي تتبنى نفس البنية الموسيقية، مع استخدام كلمة مفتاح تشكل مدار النص ومحوره. وهذا ما نلمسه في مدح الأديب أحمد بن عبد الحي الحلبي لشيخه ابن ناصر:

---

(1) الدرر المرصعة، ص: 108 ـ 109.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 260.

شيخ تحقق بالتصوف عارف | بإلهه علم من الأعلام
شيخ إذا ما المعضلات تشابهت | يسطو بفهم ثاقب كحسام
شيخ كساه الله نور الهدى | وبه الجلى في الدهر كل ظلام
شيخ تفرد بالهداية ناصح | ذو معلوات في الأنام جسام(1)

3-1 تكرار التراكيب:

وهو شكل من أشكال التعبير التي يقتضيها السياق التخاطبي. بحيث يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى تكرار عبارات بعينها ليلفت النظر إليها، وليؤكد على ما توحي به من دلالات. وفي تكرار العبارات والتراكيب دليل على إلحاح الشاعر على بعض المعاني التي يريد إيصالها، وعلى بعض المواقف التي يريد التعبير عنها. وتساهم هذه التكرارات- هي الأخرى- في البناء الإيقاعي للنص الشعري، إذ تحدث بتواليها نغما ورنة موسيقية تتفاعل معها النفس وترتاح لها الأذن، فتتحول إلى شبه لازمة يتردد رنينها وصداها، وتشد إليها انتباه القارئ أو المتلقي. وتكرار العبارة يعني- ضمنيا- تكرار الكلمات والأصوات. وهذا ما يحدث ذلك التراكم الصوتي والإيقاعي داخل النص الشعري. وقد احتضن الشعر الناصري كما هائلا من هذه الظاهرة الفنية. فالطقوس الصوفية والأوراد والأذكار تفرض، عادة، مثل هذا النوع من التكرار. كما أن سياقات الرثاء والمدح والمديح النبوي تحتاج- هي الأخرى- إلى الإلحاح في التعبير والإكثار من التكرار حتى تؤدي العبارة الشعرية وظيفتها الإقناعية والتأثيرية. ومن نماذج ذلك ما ورد في شعر الرثاء حيث يضطر الشاعر إلى استخدام أسلوب الإطناب في الوصف، بحيث لا تكفيه العبارة، فيلجأ إلى تكرارها لتكون أكثر تعبيرا عن حجم الفاجعة وعن عمق المعاناة. مثال ذلك ما ورد في رثاء محمد الحوات العلمي لمحمد بن موسى الناصري: [البسيط]

فكان مسكنه الفردوس في غرف | يطوف فيها على الأبرار ولدان
وكان ملبسه ثياب سندسها | خضر ودر وياقوت وعقيان
وكان ما يشتهيه فيه مطعمه | وكان من حوضه تسقيه كيزان(2)

---

(1) طلعة المشتري ج1/ ص263

(2) الروض الزاهر: ص: 371.

ومن القصيدة نفسها قوله:

صبرا عليه يا آل ناصر فعلى ... محمد كلنا دهته أشجان
صبرا عليه فقد عمت مصيبته ... وخصت القربى ومن له شان
صبرا عليه فقد أقوت مراسمه ... منه وبان بها من بعد نقصان
حزنا لما فقدت بالأمس طلعته ... ولم يرج لما في اليوم إتيان
حزنا لمن كان عارفا مكارمه ... وإنه لذوي الحاجات معوان
حزنا لمن قد درى طرا محاسنه ... وإن راحته بالجود سيحان[1]

ومثل ذلك أيضا ما ورد في رثاء محمد الحوات العلمي لأحمد بن ناصر: [الوافر]

فكم من واصل لله دان ... وكم من سائل في السائلينا
وكم من عابد سهر الليالي ... وكم من سالك في السالكينا
وكم من جهبذ يهدي بوعظ ... وكم من فائز في الفائزينا
وكم من نائل عزا وجاها ... وكم من قضاة عادلينا
وكم من ولاة الأمر أضحوا ... هداة بالمصالح آمرينا
وكم عاص أتى ذنبا عظيما ... وصار من الخيار التائبينا[2]

ويغلب على سياق الرثاء مثل هذا التكرار التركيبي، لأن المقام يفرض على الشاعر تضخيم الحدث وتهويل الفاجعة. فتكون استعانته بالجانب الموسيقي خير أداة لتحقيق الوظيفة التهييجية والتأثيرية. والتكرار غالبا ما يهيمن في الطقوس الجنائزية، بحيث يصبح الحديث عن الفقيد وكأنه نشيد أو تراتيل ترددها الألسن والقلوب المكلومة.وهكذا نجد التكرار يجسد الحيرة القاتلة التي كان يعيشها الشاعر في تعامله مع الحدث. فهو لا يدري بالضبط ما يجب القيام به، هل يصبر أم يجزع؟. ولذلك نجده تارة يدعو إلى الصبر والاحتساب، وتارة أخرى يدعو إلى المزيد من الحزن والتأسي، لأن هذا الأمر خارج عن إرادته ولا حول له

(1) م. نفسه ص: 372.
(2) الدرر المرصعة،ص:102

ولا قوة لتفاديه أو التغلب عليه. وتساهم صيغة الأمر (صبرا عليه/ حزنا لمن) في التأكيد على ضرورة المشاركة في هذا الجو الجنائزي، كما أنها تضخم الإحساس بالألم والحسرة جراء حدث الفقد.

وأحيانا يلجأ الشاعر إلى تكرار اسم الفقيد أو كنيته أكثر من مرة، وكأنه في وضعية تواصلية مباشرة مع الميت، فيوظف الأساليب الإنشائية المتنوعة ليعبر بها عن مواقفه وليترجم بها انفعالاته ومشاعره. مثال ذلك ما نجده في رثائية المكي الناصري لوالده: [الطويل]

(أبا عمران) ما بال شخصك لا يرى ... (أبا عمران) من للعلا والمكارم

(أبا عمران) من للعلوم وسردها ... ومن ينصر المظلوم من جور ظالم

(أبا عمران) من للندى يحيي سبلها ... ببذل وإعطاء لكل العوالم

(أبا عمران) من للزوايا يحوطها ... من الظالم الباغي على رغم راغم[1]

ففي توظيف النداء المقترن بكنية الفقيد تشخيص لعمق المعاناة وحجم المأساة. إذ تتحول القصيدة- بهذا الشكل- إلى نواح حقيقي لا يجد صاحبه صبرا ولا سلوانا إلا بمواصلة النداء على الإيقاع نفسه، وبالعبارات نفسها.وقد ساندت صيغتا (النداء) و(الاستفهام) أسلوب التكرار في الضغط على المتلقي، وفي توجيه أحاسيسه في اتجاه واحد. وبهذه المتوالية من التراكيب تحققت مقصدية الخطاب الشعري في التعبير عن عمق الصدمة وشدة الأثر.

وتحضر هذه الظاهرة في سياقات شعرية أخرى، وخصوصا إذا كان الموضوع ذا طابع ديني محض كمدح النبي (ص) وذكر شمائله وصفاته، أو التشوق إلى الديار المقدسة والتطلع إلى زيارتها. ففي مثل هذه المواقف تسيطر حالة الحزن والأسى على الشاعر، فلا يجد سوى أشعاره لتحمل تلك النبرات الحزينة في شكل تراتيل موزونة، تترجم ما في القلب من لواعج الشوق ومشاعر الحب والتعلق، ومن نماذج ذلك ما ورد في شعر محمد المكي في سياق المديح النبوي: [الطويل]

ألست الذي اختار المهيمن من بني ... قصي ومن فهر بن مالك والنضر

ألست الذي أسرى به الله للسما ... إلى العرش والكرسي مرقى ذوي البر

ألست الذي اختار الإله لوحيه ... وخصه بالوجه المنير وبالذكر[2]

---

(1) الروض الزاهر ص: 378.

(2) مخ م و 1864 / د، ص: 1 ـ 2 ـ الدرر المرصعة، ص: 524.

ففي هذا التكرار تشخيص لمتانة الارتباط ولشدة التعلق بشخص النبي (ص)، وتذكير بمعجزاته وشمائله وفضائله. كما أن له دورا في تكثيف الإيقاع. وقد اختار الشاعر الاستفهام الإنكاري ليؤكد الدلالات التي يفيدها مثل هذا السياق.

استفهام(أ) + نفي (لست) +الاسم الموصول+ حدث من السيرة

وعلى هذه الوتيرة نجد الشاعر يتوسل بالتكرار التركيبي في سياق آخر، ففي تشوقه إلى الديار المقدسة، نجده يوظف الحوار الداخلي ليعبر عن أمانيه وأحلامه، وليصرح برغبته القوية في زيارة البلد الحرام. فيأتي التكرار لتجسيد هذه الرغبة، وفي الوقت نفسه ليخلق نوعا من الهرمونية الإيقاعية: [الطويل]

ترى هل يرى من يفوز بحجة	يحط بها عن ظهره الإثم والذنب
ترى هل يرى من يفوز بنصره	من الحرة الشماء والكحل بالترب
ترى هل يرى من يؤم ضريح من	له الفوز عند الله والمنزل الرحب
ترى هل يرى من يلق محمدا	عليه صلاة الله ما انسكب الصوب[1]

ويهتم الشاعر أحمد بن موسى بهذه الظاهرة الأسلوبية والموسيقية كلما وجد السياق يفرض ذلك، لأن تكرار التركيب يتضمن مقصدية الإلحاح في الطلب، أو الرغبة في التركيز على بعض المعاني التي تستأثر باهتمام الشاعر، من ذلك قوله في خاتمة إحدى قصائده: [الكامل]

صلى عليه الله ما ضحكت	روض الربى بمدامع السحب
صلى عليه الله ما هملت	عين المحب بلؤلؤ رطب
صلى عليه الله ما هتفت	ورقاء ساجعة على قضب[2]

وبعد هذه القراءة الأفقية لظاهرة التكرار في النص الشعري الناصري، يحق لنا أن نتأملها مليا، وأن نقترب من صيغها وطرائقها وتوظيفاتها. لأن الشاعر حينما يقرر استخدام خاصية التكرار تكون أمامه مساحة للاختيار، وتكون قراراته نابعة من حسه الموسيقي من ناحية، ومن منطلقاته الفكرية ومكنوناته النفسية من ناحية أخرى. وهكذا نلاحظ ألوانا من التكرارات تبعا لما تقتضيه حساسية الشعراء ورؤاهم

(1) الروض الزاهر، ص: 355.
(2) طلعة المشتري ج2/ 148

ومقاصدهم، وهذه التكرارات التي نجدها في الشعر الناصري على أشكال مختلفة، فمن حيث موقع التكرار، نجد:- تكرار البداية تكرار النهاية. وأما من حيث مادة التكرار، فنجد: تكرار التصلية تكرار الأنساق النحوية تكرار أسماء الأعلام.

تكرار البدايات:

وهو ما يصطلح عليه بالتكرار الاستهلالي، بحيث يجعل الشاعر متوالية من الأبيات تلتقي في نقطة البداية. وتكون في الغالب عبارة عن كلمة أو عبارات متشابهة تشكل لازمة تتكرر في مستهل كل بيت. وهكذا تتحول بداية كل بيت إلى لحظة انطلاق جديدة لإفراغ الشحنات النفسية والمكنونات العاطفية للشاعر. وهذه البداية توحي باستقلال البيت بحمولته الدلالية، لكنها في الحقيقة دليل على ارتباط البيت بغيره من حيث خصائصه الشكلية ومن حيث منطلقاته النفسية والوجدانية.

ومثل هذا التكرار يفيد في الضغط على المتلقي وفي إثارة توقعه واستدراجه ليشارك الشاعر فيما يحس به وفيما يريد البوح به. وقد رأينا في النماذج الشعرية السابقة كيف يتعمد الشاعر إيصال رسالته الشعرية بتوظيف التكرار الاستهلالي في سياقات شعرية وتخاطبية مختلفة. فتارة نجد الشاعر يركز على فعل البكاء مستخدما صيغة الأمر، وهذه الصيغة تجعل المتلقي طرفا أساسيا في هذا السياق الشعري وعنصرا فاعلا ومنفعلا. [الكامل]

فلتبـــك درعـــة فقـــده ورجالهـــا ونـــساؤها متواصـــلي الأحـــزان
ولتبكـــه نجـــد الـــبلاد وغورهـــا ولتبكـــه تـــرك وكـــل يمـــان
فلتبـــك مكـــة فقـــده وجبالهـــا ومقامهـــا والبيـــت ذو الأركـــان
ولتبكـــه (..) الجبـــال وســـفحها والطـــور مـــع أحـــد إلى لبنـــان[1]

فهذه دعوة عامة للمشاركة في هذا النعي، وفي التفاعل مع هذا الحدث الذي تفاعلت معه كل الكائنات، وتأثرت به كل الأمصار. وكل من يتلقى هذا الخطاب سيصبح متأثرا بشكل عفوي لاإرادي، وذلك بفعل الآثار والطرقات التي مارستها بداية الأبيات، وبما حملته من صور وتعابير تدغدغ المشاعر وتحرك الأحاسيس.

(1) الدرر المرصعة، ص: 108 ـ 109.

والأمر نفسه نجده حينما يعتمد الشاعر أسلوب الرواية والسرد، ويركز على ذكر واستعراض ما يحظى به الفقيد عند ربه. وكأنه قد اطلع على الغيب، وانكشفت له الحجب، فجاء إلى الناس حاملا لهم البشرى التي تليق بمقام الفقيد. وفي تكرار البداية يمتلك النص الشعري خاصية التسلسل والتتابع، وهو ما يزيد من إثارة المتلقي ومن تحفيزه على المتابعة الهادئة والتأمل الخاشع. [البسيط]

فكان مسكنه الفردوس في غرف	يطوف فيها على الأبرار ولدان
وكان ملبسه ثياب سندسها	خضر ودر وياقوت وعقيان
وكان ما يشتهيه فيه مطعمه	وكان من حوضه تسقيه كيزان[1]

وهكذا نلاحظ أن الناسخ الفعلي (كان) يخرج عن دلالته العادية الدالة على الماضي الناقص، ليفيد الحاضر والمستقبل وليعبر عن الاستمرارية. وقد زاد التناص القرآني هذا المقطع الشعري إثارة وجاذبية، وذلك لما يحدثه من تشويق لدى السامع ومن تطلع إلى حياة النعيم الدائم والخلود الأبدي.

إن مثل هذا التكرار يساهم في تقوية إيقاع النص وفي دعم طاقته الموسيقية، كما يعمل على تضخيم النبرة الخطابية، أضف إلى ذلك أنه يعكس مستويات التوتر ودرجات الانفعال في نفسية الذات الشاعرة، خاصة وأنه غالبا ما يأتي في سياقات شعرية تتسم بالتوتر والانفعال والأحزان. ويتولد عن هذا النوع من التكرار أنماط أخرى تعكس مستوى الانفعال والتوتر لدى الشاعر، كما تعكس الرغبة في الخلاص لديه، وأهمها:

تكرار صيغة الاستفهام:

كثيرا ما يلجأ الشعراء إلى توظيف الأسلوب الاستفهامي في سياقاتهم الشعرية، وذلك لتصوير أحوالهم النفسية وما يعتمل في دواخلهم من صراعات وتوترات وانفعالات.فالإكثار من الأسئلة والاستفهامات يوحي بتمزق الذات وتشظيها، وبسقوطها في دوامة الحيرة والحزن. فحينما يتعمد الشاعر استهلال متوالية من الأبيات بنفس أداة الاستفهام بشكل متسلسل ومتتابع، فإن ذلك يضفي على النص الشعري صفة الاتساق من ناحية، ويكشف،من ناحية أخرى، عن باطن الشاعر الذي استبد به القلق وسيطر عليه الألم والحزن. وفي تكرار صيغة السؤال رسالة ضمنية إلى المتلقي، تدله على أهمية ما تحمله الأبيات من دلالات، وعلى ما تختزنه من رؤى وتصورات. فالسؤال منبه أسلوبي يدعو المتلقي إلى مشاركة الشاعر حالته الوجدانية، وإلى اقتسام الألم والحزن معه. كما أن السؤال مؤشر بنيوي يدل على البواطن النفسية للشاعر،

[1] الروض الزاهر، ص: 371.

وعلى أمانيه وتطلعاته. ففي سياقات شعرية كثيرة، يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى توظيف التكرار الاستفهامي لتضخيم المعنى وتفجير الدلالات لدى المتلقي، فكيف إذا كان السياق مدحا للنبي (ص) أو تعلقا بأرض الحجاز، أو نعيا لفقيد قريب؟ فإن الاستفهامات حينئذ تتحول إلى تراتيل خاشعة ونواح حزين تختلط فيه النبرة بالعبرة. [الطويل]

ألست الذي اختار المهيمن من بني	قصي ومن فهر بن مالك والنضر؟
ألست الذي أسرى به الله للسما	إلى العرش والكرسي مرقى ذوي البر؟
ألست الذي اختار الإله لوحيه	وخصه بالوجه المنير وبالذكر[1]؟

تكرار صيغة الشرط:

وهو من التكرارات الذي تستهل بها الأبيات، وهي وسيلة لرسم ملامح الخريطة النفسية للشاعر. كما أنه أداة لشحن النص بقوة إيحائية تثير القارئ وتشد انتباهه. ويسهم أسلوب الشرط أيضا في التأكيد على الانسجام الدلالي والاتساق البنيوي والترابط الداخلي بين مكونات الجملة الشرطية. مثال ذلك ما ورد في مدح الأديب موسى الناصري للشيخ أحمد الخليفة: [الكامل]

وإذا تلاحظت المكارم من فتى	منهم أشار إليك أهل الموسم
وإذا دهى خطب فأظلم ليله	أجليت ظلمته بحسن تبسم
وإذا وهبت فأنت أكرم واهب	وإذا نطقت فأنت أصدق مقدم[2]

وعلى النهج نفسه نقرأ في وسيلة الشيخ ابن ناصر: [الطويل]

لئن كان ذنبي أعجزتني عظامه	لأنت وسعت الخلق رحما مفضلا
وإن كان وزري مقعدي ومقيدي	لقد شملت آلاك ضعفي أولا[3]

---

(1) مخ م و 1864 / د، ص: 1 ـ 2 ـ الدرر المرصعة، ص: 524.

(2) الروض الزاهر، ص: 362.

(3) م. نفسه، ص: 202 ـ طلعة المشتري، 1 / 318.

تكرار النهايات:

ولهذا النوع من التكرار دور في إثارة المتلقي، بحيث يشد انتباهه إلى خواتم متشابهة، فتتحول القصيدة إلى ورد من الأوراد تأتلف نهاياتها في إيقاع متماسك ونبرة منسجمة. وغالبا ما يرتبط هذا النوع من التكرار بالطقوس الصوفية، حيث تسود الأذكار وتنشد الأوراد، وتتناقلها الألسنة كل وقت وحين. وهذا التتابع الشكلي الصوتي والتركيبي يجعل السامع طرفا منفعلا ومتفاعلا مع طقوس الذكر، مشاركا الشاعر في أحاسيسه ومشاعره.

ولعل أهم مظهر من التكرار في خواتم الأبيات، تكرار أسماء بعينها،وفي مقدمتها اسم الجلالة واسم النبي، بحيث يتردد الاسم في أواخر الأبيات حتى يتحول إلى لازمة فنية وموسيقية يرددها اللسان بدون شعور أو تكلف أو تكلف. فهي تنساب تلقائيا وبصورة عفوية بفعل الترديد المستمر والتكرار المتتابع. ومن نماذج هذا الترديد ما في هذه القصيدة، وهي من شعر محمد بن عبد السلام الناصري (ت1239): [البسيط]

لله في الخلق ما اختارت مشيئته	ما الخير إلا الذي اختاره الله
إذا قضى الله فاستسلم لقدرته	ما لامرئ حيلة فيما قضى الله
تجري الأمور بأسباب لها علل	تجري الأمور على ما قدره الله
إن الأمور وإن ضاقت لها فرج	كم من أمور شداد فرج الله
إذا ابتليت فثق بالله وارض به	إن الذي يكشف البلوى هو الله
يا صاحب الهم إن الهم منفرج	أبشر بخير فإن الفاتح الله
والله ما لك غير الله من وزر	ولا يصيبك إلا ما قضى الله
اليأس يقطع أحيانا بصاحبه	لا تيأسن فإن الصانع الله
الله لي عدة في كل نائبة	أقول في كل حال حسبي الله
ثم الصلاة على المختار ما تليت	في محكم الذكر قدما قل هو الله
والآل والأصحاب ما طابت حياتهم	ثم استقاموا فقالوا ربنا الله[1]

لقد اجتمعت في هذا النص عناصر شتى، جعلت منه متوالية من التراتيل والابتهالات التي تطفح بالروحانيات، وتغمرها قيمة الإيمان الصادق الراسخ في أعماق المؤمن الراضي بقضاء الله وقدره، والمحتسب والمنيب إليه في كل الأحوال. فقد طغى على النص خطاب النصح والتوجيه وهيمنت عليه لغة الحكمة

---

(1) طلعة المشتري ج2/ 165

والموعظة. وكان للتكرار حضور بارز بين ثنايا الأبيات وفي نهايتها.وغير خفي ما يمكن أن يحدثه التكرار في مثل هذا السياق المفعم بالخشوع والتذلل لله.

ومن الأمثلة الدالة على هذا النوع من التكرار، قصيدة الأديب محمد العلمي الحوات(ت1161) في مدح النبي (ص)، وقد جعل كل أبياتها (72 بيتا) تختتم باسم (محمد) تبركا بالنبي وتعظيما لشأنه: [الكامل]

صلاة إله العرش ثم سلامه	ينالهما خير الوجود محمد
مناي مناخ السائلين محمد	وسؤلي وآمالي الحبيب محمد
إذا ما ارتجى قوم سواه فقل لهم	ملاذي مرجى السائلين محمد
وإن دخلوا حصنا مخافة ماكر	فحصني أمن الخائفين محمد
وإن لم تكن دنيا لدي فإنما	غناي ودنياي الحبيب محمد
وقصدي من الدنيا وغاية مأربي	يسرحني من سجن بعدي محمد[1]

فتكرار اسم (محمد) في هذا النص تحول إلى لازمة موسيقية وإلى تقنية أسلوبية لها وظائفها التأثيرية والجمالية والتعبيرية. فاسم (محمد) يمثل دور القفل لكل بيت. إنه يمثل الخلاص والفوز وكل الغايات.فهو الملاذ الأخير، والملجأ لكل ضال وتائه. إنه النهاية لكل باحث عن الخلاص.

ومن تكرار النهايات في الشعر الناصري، اعتماد بعض الصيغ اللغوية/ النحوية لتكون خاتمة لكل بيت، إذ يستدعيها الشاعر لتحقق ذلك الزخم الإيقاعي في النص، ولتكشف من شحنته الموسيقية. فنجد الشاعر مثلا يختم أبياته بصيغة جمع المذكر السالم مع ما تحمله هذه الصيغة من بنية شكلية نمطية موحدة. ونماذج ذلك كثيرة في الشعر الناصري. من ذلك ما ورد عن الأديب محمد المكي في إحدى قصائده الهجائية، وقد جعل التكرار حاضرا بكثافة في بداية الأبيات مستخدما صيغة الأمر لفعل (بكى)، وفي نهاية الأبيات موظفا صيغة جمع المذكر السالم: [الوافر]

لتبكيهم دفاتر سطروها	بزندقة تسر الملحدينا
لتبكيهم شياطن جمعوها	وكان القصد غزو المسلمينا
لتبكيهم ديار عمروها	بفاحشة تسوء السامعينا

---

[1] الكناشة الناصرية، ص: 206.

لتبكـــيهم كـــؤوس دوروهـــا بخمـــر مـــسكر للـــشاربينا
لتبكـــي فقـــدهم كـــل المـــساوي وهـــذا النـــزر يكفـــي الفاطنينـــا[1]

تكرار التصلية:

نظرا لغلبة السمة الدينية والثقافة الصوفية على شخصية الأديب الناصري، فإن اللغة الشعرية تتأثر بشكل مباشر. فيقوم الشاعر بإسقاط مكونات شخصيته على عمله الشعري،فيسمح ببعض الظواهر الفنية المنتمية للأشكال التعبيرية الدينية كي تقتحم الفضاء الشعري وتستوطن بنية القصيدة. وأبرز مثال على ذلك هو ختم القصائد بالصلاة على النبي. وهذا الاستعمال جزء من التركيبة العقدية والخلقية للإنسان المتشبع بالمرجعية الدينية، بحيث يكون الختم بالصلاة على النبي خير الختام. وهنا تلتقي القصيدة الشعرية مع الخطبة والمواعظ الدينية. ومن أمثلة ذلك في الشعر الناصري، قول أحمد بن موسى في هذه الخاتمة البديعة التي جمعت بين الجمال والجلال وتوحدت فيها التجربتان الصوفية والشعرية:

صـــلى عليـــه الله مـــا ضـــحكت روض الربـــى بمـــدامع الـــسحب
صـــلى عليـــه الله مـــا هملـــت عـــين المحـــب بلؤلـــؤ رطـــب
صـــلى عليـــه الله مـــا هتفـــت ورقـــاء ســـاجعة علـــى قـــضب[2]

إن ظاهرة التكرار بكل أصنافها وأشكالها وطرائقها تملأ الشعر الناصري، وتتردد في كل قصائده ومقطعاته، فحيثما وجهت وجهك طالعتك أصناف وضروب من هذه التكرارات، بحيث أضحت ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق، فتعزز الجانب الموسيقي في النص الشعري، وتكشف عن بواطن الشاعر ومكامن نفسه، وتستفز القارئ وتستدرجه للتفاعل مع التجربة والانفعال بالرسالة الشعرية ومشاركة الشاعر في سياقه التخاطبي. وقد استطاع هذا التكرار أن يفرض نفسه على المتلقي وأن يوجه ذهنه وحساسيته لتلقي النص الشعري بكل اندفاع وتشوق.

والجدير بالذكر أن هذه التكرارات تكون في الغالب مقصودة من طرف الشاعر، وهو ما يحيلها، في بعض الأحيان، إلى شكل من أشكال التكلف والتصنع في القول. فلكي يحقق الشاعر مشروعه الشعري يحتاج إلى أدوات تساعده على إنجاح ما خطط له، ولهذا تجده يحرص على توظيف كل الإمكانات المتاحة

---

(1) م نفسه،ص:260

(2) طلعة المشتري ج2/ 148

لديه. وقد كان التكرار من بين الآليات الفنية التي سعى الشاعر، من خلالها، إلى تحقيق الجمالية والإثارة في نصه الشعري، وقد يفرط في استدعائه وتعمله. وعلى الرغم من ذلك فإن التكرار باستطاعته أن يكسب النص جمالية خاصة، وذلك حينما يساهم في استثارة الملتقي وتفجير المعاني لديه، وفي دفعه إلى المشاركة والتفاعل مع النص.

الترصيع:

يعد هذا المعطى الفني جانبا آخر من الجوانب الموسيقية الداخلية التي تسهم في تكثيف إيقاع النص وفي تضخيم طاقته النغمية. ويتمثل هذا الجانب في توالي مجموعة من التعابير في البيت الشعري بحيث تكون متآلفة ومتجانسة على مستوى الصوت والرنة الموسيقية، وهو الأمر الذي يخلق لذة ومتعة عند تلقي هذه الظاهرة. والترصيع ضرب من السجع الشعري، يتعمده الشعراء لتحقيق الإثارة والجمالية في نصوصهم الشعرية. وتكشف هذه الظاهرة عن قدرة الشاعر على تشكيل نصوصه وترصيعها بكل الإمكانات الأسلوبية والموسيقية لتكون في أقصى درجات من الجمال الفني، بحيث يختار الكلمات والعبارات، وينتقيها بكل عناية واهتمام حتى تؤدي وظيفتها التأثيرية والجمالية.

والترصيع حلية زائدة تساهم في تأثيث الفضاء النصي بطاقة موسيقية إضافية تساعد القافية وتعزز أثرها. وتتم عن طريق إحداث تقسيمات داخل البيت الشعري تتيح للقارئ التفاعل والتجاوب مع ما يتضمنه البيت من دلالة. فإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع، فذلك هو الترصيع[1].

وإذا تتبعنا هذه الظاهرة في الشعر الناصري، نجد الشعراء قد اشتغلوا على هذه التقنية، ووظفوها في كثير من نصوصهم، وحرصوا على الإفادة منها، وذلك وعيا منهم بما يمكن أن تحققه من تأثير وتوجيه لذوق المتلقي ولحساسيته. ففي سياق الرثاء نجد الأديب أحمد بن موسى الناصري يكشف من هذه الظاهرة وهو يرثي والده ويعدد مناقبه ومناقب غيره من رجال الصلاح والولاية: [الكامل]

أقـــوالهم/ أفعـــالهم / حركـــاتهم/ ســـــكناتهم/ لله ذي الأيـــــادي

بخـــشوعهم/ وخـــضوعهم/ وركـــوعهم رامـــوا العـــلا والفـــوز بالإســـعاد[2]

ففي هذين البيتين نلاحظ كيف رصع الشاعر الفضاء الشعري وأثثه بمجموعة من العبارات ذات الجرس الموسيقي المتجانس، مما ساهم في خلق إيقاع منسجم ومتآلف ومؤثر.وهذا النوع من الترصيع هو ما

---

(1) ابن رشيق، العمدة..ج2/ 29

(2) الرياحين الوردية، ص: 47.

يسمى عند أحد الدارسين[1] ب(ترصيع التصريف) بحيث تتوازى بعض الصيغ الصرفية محدثة إيقاعا إضافيا داخل البيت:

أقوالهم = أفعالهم (أفعالهم)

حركاتهم = سكناتهم (فعلاتهم)

خشوعهم = خضوعهم = ركوعهم (فعولهم)

ونلاحظ كيف تضافر الترصيع مع أسلوب التضاد والتوازي لخدمة شعرية النص من جانبه الموسيقي.

أما الأديب موسى الناصري فقد اختار المعجم الطبيعي كآلية ليرصع بها الفضاء الشعري لأبياته. وهذا ما تدل عليه هذه الصور المتلاحقة في سياق الوصف: [الكامل]

وتبسمت خضر الرياض وزهرها ... من أبيض / ومعصفر/ ومورد

وتزخرفت أزهاره/ وتمايلت ... أغصانه/ بكتائب من عسجد[2]

في البيت الأول من هذا الشاهد نجد ما سمي ب(ترصيع التقطيع) وهو نوع قائم على التكافؤ بين مكونات / المقاطع الصوتية المشكلة لتردد موسيقي متتال:

أبيض = معصفر = مورد

ومن النماذج الشعرية الحاملة لهذا النوع من الترصيع، قول الأديب محمد الحوات العلمي:

وارحم/ ووفق/ واعف/ واغفر/ زلتي ... فإليك يا غفار مني المعتذر[3]

أما في البيت الثاني فنجد نوعا آخر من الترصيع، وهو ما أطلق عليه الأستاذ العمري (ترصيع التسجيع) وهو التردد الموسيقي الناتج عن التجانس بين المقاطع الصوتية داخل البيت،كما هو الحال بالنسبة للسجع النثري. بحيث تنتهي الفواصل بنفس المقاطع الصوتية:

وتزخرفت أزهاره = وتمايلت أغصانه

---

(1) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري،البنية الصوتية في الشعر/ الكثافة-الفضاء- التفاعل،ص:111 الدار العالمية للكتاب مطبعة النجاح الجديد البيضاء-ط 1 – 1990

(2) الروض الزاهر، ص: 363.

(3) الدرر المرصعة،ص: 94

ويساهم الأديب المكي بن ناصر في توظيف هذه الظاهرة الموسيقية في أشعاره، ومن نماذج ذلك قوله: [الطويل]

فآونــــة ريحـــا / وآونــــة بـــردا وآونـــة ثلجـــا / وآونـــة مطـــرا[1]

فقد اعتمد الشاعر التقسيم، وجزأ وحدات هذا البيت بالتساوي، فخلق بذلك لوحة موسيقية مرصعة بمقاطع صوتية متوازية ومتوازنة.

ومن الترصيع الذي يشبه السجع في توالي الفواصل قول محمد المكي: [الطويل]

ويا صالح الجدوى/ ويـا شـافع الـورى/ ويـا منقـذ الغرقـى/ إذا عظـم الخطـب[2]

وهكذا نلاحظ أن الترصيع واجهة فنية وظيفية، لها دورها المهم والمؤثر في تأثيث الفضاء الشعري، وفي تكثيف جانبه الإيقاعي والجمالي.

الجناس:

وهو خاصية أسلوبية وبلاغية تهتم بتحقيق التآلف والتجانس بين الكلمات من خلال تماثل الأصوات وتشابهها. ويكون لحضور هذه الكلمات في فضاء البيت الشعري وقع مثير وأثر على المتلقي. والشعراء، عادة، يستعينون بالجناس لزخرفة أساليبهم، ولإضفاء الجمالية التعبيرية على لغتهم الشعرية. وأحيانا يكون الجناس علامة على التصنع والتكلف في الأبيات وذلك حينما يجعله الشاعر مطلبا أساسيا وهدفا مقصودا لذاته. فيكون الاهتمام باللفظ على حساب العناية بالمعنى أو بالخلفية التصويرية. وهو ما يسيء إلى الشعر، ويجعله ضربا من الصنعة والزخرفة. والشاعر الماهر يستدعي الجناس كلما رأى الضرورة أو الحاجة الفنية لأبياته تتطلب ذلك بدون تعمل أو تعمد. وقد كان الشعراء الناصريون على وعي كبير بأهمية هذه الظاهرة البديعية/ الإيقاعية، فأفسحوا لها المجال في نصوصهم الشعرية كي تؤدي دورها في تحقيق الأدبية للعمل الشعري.

ومما نلاحظه على توظيف الناصريين للجناس أنهم أكثروا منه في أشعارهم إلى درجة التكلف في كثير من الأحيان. وكان حضور هذه الظاهرة بارزا في نصوصهم سواء كان هذا الجناس تاما أو ناقصا. لأن

(1) الكناشة الناصرية، ص: 328.

(2) م نفسه،ص: 255

الشاعر كان معنيا بتحقيق التوازن الصوتي حتى وإن اقتضى ذلك الاكتفاء بتجانس الصيغ دون الأصوات.
ومن النماذج الشعرية التي ورد فيها الجناس بكل أشكاله، قول محمد المكي في إحدى نبوياته: [الطويل]

فهل نطلب الراقي ليرقاك إنه	طبيب حليم ذو النباهة والفكر
فمن خوفها قلبي عراه زفيره	ومن أجلها جسمي تردى ردى الضر
وأتبعته خزيا وبعدا ونقمة	تردى بها حيث يدري ولا يدري[1]

فهنا نلاحظ قصدية التصنع بادية في تلاعب الشاعر بالكلمات وفي تعمده نظام التقليبات اللغوية والطباقات السلبية ليظفر بشحنة موسيقية إضافية:

الراقي / يرقاك

تردى / ردى

تردى / يدري ≠ لايدري

كما ساهم التوازي التركيبي في إرفاد الحمولة الموسيقية للأبيات:

فمن خوفها قلبي..../ ومن أجلها جسمي...

ويميل الأديب إبراهيم المشتوكي(ت1136) إلى استعمال ظاهرة التجنيس بكثافة في سياق الرثاء كقوله: [الكامل]

ولدرعة الغرا إذا حليت به	حلي العروس بجواهر وجمان
ورد ابن ناصر المنون فبعده	طاب المنون وكذا الأحزان
لهفي على هذا الولي لو أنه	يشفي التلهف حيرة اللهفان
لو كان يفدى لافتداه كرامنا	بنفوسهم والمال والولدان[2]

فقد اعتمد تقنية توليد المشتقات لتحقيق الكثافة التجنيسية في هذه الأبيات:

حليت / حلي

لهفي / التلهف/ اللهفان

(1) مخ م ر 1864 / د، ص: 1 ـ 2 ـ الدرر المرصعة، ص: 524.

(2) الروض الزاهر، ص: 372.

يفدي / افتداه

ومن استعمالات الجناس في الشعر الناصري، ما نجده في بعض المطالع وذلك حينما يلجأ الشاعر إلى التصحيف، ليحقق التنويع في المعجم من ناحية، وليحقق التجانس الصوتي والموسيقي من ناحية أخرى، وفي ذلك دليل على تكلف الشاعر، وعلى إدراكه التام لما يمكن أن تحققه هذه الظاهرة في مطلع النص الشعري من إثارة ووقع. ومن ذلك مطلع لقصيدة للأديب أحمد بن موسى في سياق الوصف: [الوافر]

معاني الحسن تظهر في المغاني ورونقه يجدد في المباني[1]

ففي هذا الاستهلال نجد ثلاث كلمات متجانسة على مستوى البنية الصرفية والصوتية (معاني مغاني مباني). وقد تعمد الشاعر هذا التكثيف لإضفاء الجمالية الفنية على بداية النص من خلال العنصر الموسيقي.

التوازي:

ومن الظواهر الموسيقية في الشعر الناصري، ظاهرة التوازي الصوتي، وهو التناظر الحاصل في بيت شعري أو في مجموعة من الأبيات، سواء كان ذلك أفقيا أو عموديا. وسواء كان تاما أو نسبيا. وهو ضرب من الموسيقى التي تحقق للمتلقي المتعة واللذة لحظة التلقي، كما أنه من الأدوات الفنية التي تكشف جانب النغم في النص الشعري، وتضفي عليه جمالية خاصة تتفاعل معها النفس، ويستجيب لها الذوق. وقد اعتنى الناصريون بهذه الظاهرة في أشعارهم، وفسحوا لها المجال لتمارس وظيفتها الجمالية والتأثيرية.

ومن النماذج الشعرية التي تظهر فيها ظاهرة التوازي الصوتي واضحة في مستواها الأفقي، ما نجده في إحدى القصائد التوسلية للشاعر محمد المكي، ومنها نقتطف هذه الأبيات: [الطويل]

1 فمن زفرتي نار يشب ضرامها ومن أدمعي الوبل الغزير مع البحر
2 فمن خوفها قلبي عراه زفيره ومن أجلها جسمي تردى ردى الضر
3 فمن آمن أبعدته من هجيرها ومن فاجر صرعت بالبيض والسمر
4 فأنت ملاذي يا عمادي وموئلي وأنت لي الحصن المنيع من الدهر[2]

---

[1] الكناشة الناصرية، ص: 104.

[2] مخ م ر 1864 / د، ص: 1 ـ 2 ـ الدرر المرصعة، ص: 521 ـ الكناشة، ص: 264.

ففي هذا النموذج نلاحظ التوازي الحاصل بين شطري كل بيت، بحيث يعتمد الشاعر نفس التركيب ونفس الصياغة في بنائه للبيت الشعري. وبهذا التوظيف يحقق الشاعر نوعا من الانسجام الموسيقي في بنية البيت الشعري. فهو يوازي بين:

فمن زفرتي	↔	ومن أدمعي
فمن خوفها	↔	ومن أجلها
فمن آمن	↔	ومن فاجر
فأنت ملاذي	↔	وأنت لي الحصن

ونلاحظ أن كل وحدة معجمية في الشطر الأول توازيها نحويا وحدة مقابلة في الشطر الثاني:

1- ف + حرف جر +اسم مجرور + ضمير ياء المتكلم (الشطر الأول)

و + حرف جر +اسم مجرور + ضمير ياء المتكلم (الشطر الثاني)

نجد الشطر الثاني يتضمن نفس التركيب مع تغيير حرف الفاء بالواو.

والحالة نفسها في الأبيات الموالية:

2- ف+ جار + مجرور + ها

واو+ جار+ مجرور + ها

3- ف+ فعل ماض+ ضمير مستتر (هو)

و + فعل ماض+ ضمير مستتر (هو)

4- ف + مبتدأ (أنت) + خبر+ ياء المتكلم مضاف إليه

و + مبتدأ(أنت) + جار ومجرور + خبر

ولعل الشاعر في النموذج الرابع قد أحس بالكثافة الصوتية الناتجة عن مراعاة التوازي وتكلفه، فأراد أن ينزاح عن الرتابة وأن يخرق النظام التركيبي النمطي الذي جاءت عليه الأبيات. ولذلك نجده ينوع البنية التركيبية ليكسر معها أفق انتظار المتلقي الذي استجاب للنغمة الرتيبة النمطية التي أحدثها التوازي.فأقحم الجار والمجرور، وفصل بهما بين المبتدإ والخبر.

أما من الناحية العمودية، فإن الشاعر الناصري غالبا ما يجد نفسه حرا في استدعاء هذه الظاهرة في نصه الشعري سواء تعلق الأمر بالصيغ الصرفية المتوازية أو بالتراكيب ذات البناء المتناظر، ومن النماذج الدالة على ذلك ما ورد في قصيدة الأديب محمد العلمي الحوات وهو يمدح الشيخ أحمد الخليفة:

حدثني ريح الصبا	عن شدى عرف عاطر
عن رياض تبسمت	عن ثغور الأزاهر

عـــــن عيـــــون تـــــدفقت عـــــن بحـــــار زواخـــــر[1]

فالتوازي الحاصل بين أشطر الأبيات يحقق للنص إيقاعا موسيقيا خاصا ترتاح له الأذن وتستجيب له النفس. فالأبيات وإن كانت من الناحية الدلالية تستطيع أن تستقل بنفسها، فإنها تدخل في علاقة خاصة فيما بينها، ولعل الجامع بين مكوناتها وأطرافها هو الجانب الموسيقي والانسجام الصوتي والتركيبي الحاصل من خلال ظاهرة التوازي العمودي.

(عن رياض تبسمت)	=	(عن عيون تدفقت)
(عن ثغور الأزاهر)	=	(عن بحار زواخر)

ومن أوضح النماذج الدالة على اهتمام الشاعر الناصري بظاهرة التوازي ما نجده في هذا النص الذي افتقد الشاعرية اللغوية لكنه حظي بجمالية موسيقية بفضل الحضور المكثف للتوازي والتماثل البنيوي بين مكوناته. وفيه نلاحظ أيضا حضورا بارزا لظاهرة التكرار التي ساهمت إلى جانب التوازي في تضخيم المادة الموسيقية. يقول أحمد بن موسى:

فليتـــــق الله عبـــــد في كـــــل نهـــــي وأمـــــر
وليحتفـــــل بـــــصلاة وليجتنـــــب كـــــل مـــــزري
وليعتـــــبر بـــــسواه وليتـــــذكر يـــــوم حـــــشر
فهـــــو العلـــــيم بحـــــالي وهـــــو الخـــــبير بـــــضري
عـــــساه يـــــرحم ذلـــــي عـــــساه يغفـــــر وزري
عـــــساه يقبـــــل ســـــؤلي عـــــساه يـــــسعد دهـــــري
عـــــساه يجمـــــع شملـــــي عـــــساه يمـــــن بـــــستر[2]

فقد ركز الشاعر على التوازي التركيبي ليضمن الانسجام الداخلي بين مكونات النص، سواء بين الأشطر فيما بينها أو بين الأبيات:

- **المضارع المقترن بلام الأمر:**

  وليحتفل = وليجتنب = وليعتبر = وليتذكر

- **الضمير (مبتدأ) + الخبر (فعيل) + جار ومجرور:**

  فهو+ العليم +بحالي = وهو+ الخبير+ بضري

---

[1] الروض الزاهر، ص: 310.

[2] الكناشة الناصرية، ص: 108.

- فعل الرجاء (عسى) + ضميرمتصل + فعل المضارع + ضمير مستتر (هو) فاعل + مفعول به + ياء المتكلم

عساه + يرحم + ذلي = عساه + يغفر + وزري

عساه + يقبل +سؤلي = عساه + يسعد + دهري

عساه + يجمع+ شملي = عساه+ يمن + بستر

ومن الاستعمالات الأخرى للتوازي العمودي، أن يلجأ الشاعر إلى توظيف الصيغ الصرفية المتوازية، ويرسم بها لوحة أبياته الشعرية، فيخلق بذلك موسيقى داخلية منبعثة من ثنايا الكلمات المتراصة في السياق الشعري، من ذلك ما نجده في قول الشاعر أحمد بن موسى: [الوافر]

ولـــــوع بالمعـــــاني والمثـــــاني وضـــرب العـــود والـــصوت الـــرخيم

طـــــروب بالخرائـــــد واللآلـــــي ذوات الحـــسن والثغـــر البـــسيم[1]

استعان الشاعر بالتوازي الصرفي لتحقيق الموسيقى الداخلية، وقد وضع ذلك في شكل عمودي لربط البيت اللاحق بسابقه، ولضمان الانسجام الصوتي والدلالي بين المكونات البنيوية للأبيات.

(ولوع طروب) = صيغة [فعول]

(رخيم – بسيم) = صيغة [فعيل]

(العود – الحسن) = صيغة [فُعْل]

(الصوت – الثغر) = صيغة [فَعْل]

(معاني مثاني) و(خرائد لآلي)= صيغ منتهى الجموع.

من خلال هذه العناصر الموسيقية ندرك الأهمية التي أولاها الشعراء الناصريون للجانب الإيقاعي في تجاربهم الشعرية، بحيث استعانوا بكل الآليات الفنية القادرة على تضخيم عنصر النغم في نصوصهم، وكانوا لا يجدون أي حرج في تكلف الاستعمالات الأسلوبية إذا كان لها دور في تحقيق الرنة الموسيقية التي تثير المتلقي وتحقق المتعة لديه. لذلك كثرت آليات التشكيل الموسيقي، وتفاوت استعمالها من شاعر إلى آخر. وقد كان الناصريون، في كل ذلك، متابعين للنهج الذي سلكه الأقدمون، حريصين على اقتفاء أثر من سبقهم من الشعراء. فليس في تجاربهم الشعرية بصمات واضحة لشخصيتهم الشعرية، وليس في نصوصهم أثر للتميز أو الخصوصية.

---

(1) م نفسه،ص:105

الفصل الثاني

البنية المعجمية

الفصل الثاني

البنية المعجمية

مهاد

اهتم النقاد العرب بالكلمة الشعرية، وخصوها بكثير من العناية والدراسة والتفصيل. وذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر. ولهذا وضع النقاد القدامى شروطا محددة للكلام الشعري، بحيث ليس الكلام كله يكون صالحا لينتمي إلى هذا الفن. بل لابد أن يتحرى الشاعر كثيرا في تعامله مع اللغة، حتى لا ينجرف مع لغات أخرى تبعد عمله من صفة الشعر. فـ"للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها"[1].

ولهذا طالب النقاد باختيار الألفاظ وانتقائها حتى تتميز لغة الشعر عن غيرها من اللغات المستعملة في العلوم والصنائع وكلام العامة. "فحين نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنية التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجملها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية، ويجدد قرائنها ويغني مجالاتها التعبيرية"[2]. وعلى هذا الاعتبار، لا يمكن أن تكون كل لغة مادة صالحة للشعر، لأن لغة الشعر متميزة وذات خصوصية، لأنها لغة إيحاءات، إنها تقف على نقيض اللغة العادية أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات ولغة الإيضاح"[3].

والذي يجعل لغة الشعر تتميز عن غيرها، أنها أكثر من وعاء لحمل المعاني،وأكثر من وسيلة للتعبير عن الأفكار. فهي المعنى نفسه. بحيث تتحول إلى مقصد أساسي في الخطاب الشعري، وإلى هدف مركزي في العملية الإبداعية. "إنها ليست وسيلة لأداء شيء ما، وإنما هي الغاية في حد ذاتها. فالشاعر يبحث عن المعنى، وحيث يعثر عليه، يبنيه بناء شعريا من خلال اللغة"[4].

وترتبط اللغة الشعرية بثقافة الشاعر وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية. فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية. والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه. وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق

---

(1) ابن رشيق: العمدة....، ج 1 / 128.

(2) عباس الجراري: فنية التعبير في شعر ابن زيدون، ص: 47 سنة 1977.

(3) احمد الطريسي اعراب: الرؤية والفن... ص: 64.

(4) م. نفسه، ص: 64.

النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد. لأن الشاعر يبقى دائما ابنا وفيا لبيئته، ولسانا صادقا حاملا لرؤية المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه. ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تاريخي أو ثقافي معين، قد انطبعت بالطابع الفني الذي تميز به ذلك السياق. فتحمل آثارا بارزة وبصمات واضحة لما تم تكريسه، أو لما تم تداوله بين الطبقة المبدعة.

ومما أكد عليه النقاد هو التناسب بين اللغة الشعرية والسياق الشعري. فإذا كان للشعر أغراض وقضايا مختلفة ومتعددة فإن كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها، حين تركب نوعا من التماكن والانسجام، وتبعد الانفصال والتباين، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطورا ما تبعا للتحولات المجتمعية[1]. وقد أشار قدامة بن جعفر إلى هذا التناسب بين لغة الشعر وموضوعها بقوله "ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة، كان مما يحتاج إليه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة، مقبولة غير مستكرهة[2].

ولكن الواقع الشعري، من خلال التجارب الشعرية قديمها وحديثها، يجعل هذا الأمر متعذرا. لأنه ليس بالإمكان أن نقيد الشاعر ونحد من حريته في تعامله مع الألفاظ والكلمات، خصوصا إذا كان السياق التخاطبي يفرض عليه الاستعانة بمعاجم أخرى وألفاظ قد لا تكون في الظاهر متناسبة مع موضوع شعره. فغالبا ما يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى استخدام المجاز فيستعين بألفاظ بعيدة عن موضوعه الشعري، ولكنها تخدم هذا السياق على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة. فيقول شيئا ليقول به شيئا آخر. ويوظف الكلمة توظيفا يوسع من دلالتها ويغني إيحاءاتها. ومثل هذه الاستعمالات كثير في لغة الشعراء. ومعاجمهم الشعرية وحقولهم الدلالية خير شاهد على ذلك.

ويعود هذا التوظيف المتنوع للغة الشعرية إلى ثقافة الشاعر، وإلى مدى إطلاعه وإدراكه لما يحيط به من قضايا ومعارف واختيارات ويعود أيضا إلى مدى قدرته على تكييف اللفظة الشعرية مع ما يتطلبه السياق التخاطبي. فحينما يجد الشاعر في نفسه المقدرة على استدعاء الكلمات من مظانها ومن مواقعها المعجمية، ويلجأ إلى توظيفها في سياقاته الشعرية المتنوعة، فإنه يعمل على إفراغ الكلمة المستعارة من دلالتها المعجمية الخالصة، ليكسبها معنى جديدا تستمده من السياق. وهكذا تخرج كثير من الكلمات عن وضعها اللغوي، وعن دلالتها القاموسية. فتجدها في حدث شعري ما تحمل دلالة معينة، ولكنها في حدث شعري آخر تحمل دلالة أخرى تقتضيها الشروط الإنتاجية للنص. وهذه من أهم خصائص اللغة الشعرية. وهذه الإمكانات التي تتميز بها الكلمة هي التي تشجع الشعراء على توليد المعاني والدلالات، وعلى تنويع

---

(1) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، ص: 43،دار الثقافة،1409-1089.

(2) نقد الشعر، ص: 244.

الأساليب والعبارات. ولو أن كل لفظة اعتصمت بقاموسيتها وباستعمالها المعياري، ولم تنفتح على المعاني المتشابهة والدلالات المتماثلة، لنفذ الكلام، ولوقع الجفاف في منابع الشعر، ولأصاب أصحابه العجز عن التعبير عن رؤاهم ومواقفهم وأحاسيسهم. وهذا الخروج باللغة إلى غير ما وضعت له في الأصل هو ما يضفي الجمالية على العبارة الشعرية، ويحولها إلى إشارات وتعابير انزياحية فيها من التوسع والمجاز والرمزية ما يحقق الإثارة لدى المتلقي، ويدفعه إلى التحاور مع النص الشعري من أجل استنطاقه، وتفجير معانيه، وكشف دلالاته الجديدة والمتولدة.

وإذا كان العمل الشعري عبارة عن مجموعة من المستويات الفنية التي تتراكب عضويا لتنتج الصورة النهائية لهذا العمل. فإن المستوى المعجمي يعد هو الأساس الذي ينبني عليه النص[1]. فالحقول الدلالية عادة ما تتطلب معاجم لغوية مناسبة لتصبح هوية لهذا العمل أو ذاك. ويستند ذلك إلى العلاقة الدلالية القائمة بين اللفظ / المعجم، وبين الحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه. وهكذا تتنوع الحقول الدلالية ومعها تتنوع المعاجم والاستعمالات اللغوية.

1- اللغة الشعرية وهوية الشعر الناصري

إذا انتقلنا إلى دراسة المنتج الشعري الناصري، نستطيع أن ندعي- منذ البداية- بأنه لم يخرج عن المعجم النمطي الذي عرفته التجارب الشعرية المغربية في تلك الفترة، ولم يخرج عن الحقول الدلالية التي عبرت عنها أشعار المغاربة في العصور المتأخرة. فقد كانت ثقافة العصر واختياراته الفكرية والفنية عاملا حاسما في توحيد اللغة والفكر، وفي تنميط الذوق والوعي، وبالتالي كان لابد أن تنسجم التجارب الشعرية الناصرية مع الصورة النمطية المتداولة، سواء على مستوى المعاني والقضايا، أو على مستوى لغة التعبير الشعري.

وقد رأينا أن المضامين الشعرية دارت في المدار الذي تحلقت حوله التجارب الشعرية المغربية، فكانت تعيد إنتاج نفس القيم، وتعبر عن الذوق السائد في البيئة المغربية التي كانت بيئة صوفية بامتياز، فالمواضيع نفسها تتكرر، والأساليب نفسها تنتقل من تجربة إلى أخرى. والأمر نفسه نلمسه عند مقاربتنا للغة الشعرية في التجارب الناصرية. فقد كان السياق الثقافي يفرض منطقه على لغة الشعراء. ولعل أهم ما كان سائدا ومتداولا بين القوم، هو المعجم الديني بكل تفرعاته وامتداداته وأنماطه. وقد تحكمت الثقافة الدينية التي تشربها الشعراء في هذا النزوع نحو هذا النوع من المعجم، لأنه المعجم الأكثر انسجاما مع التكوين الثقافي للشعراء المنتمين للزوايا. ولأنه أيضا المعجم الذي تستلطفه حاسة المجتمع الثقافي آنذاك. وقد كان

---

(1) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص: 42.

الشاعر الناصري مخلصا لمرجعيته الفكرية، فكان من الطبيعي أن نجد حضورا مكثفا لهذا المعجم في ثنايا القصائد والمقطعات الشعرية. وإلى جانب إخلاصهم للثقافة الدينية، كان الشعراء الناصريون ذوي ثقافة أدبية متنوعة وإحاطة واسعة بالتجارب الشعرية المشرقية والأندلسية. وقد تجسد ذلك في توظيفهم للاستعمالات اللغوية والمعاجم العربية المألوفة التي تناقلتها القصائد الخالدة والوافدة.

- **لغة الشعر القديم**

أهم ما يلاحظ في هذا الجانب هو حسن تلقيهم للنصوص القديمة، وقدرتهم على استيعاب لغتها ومحاكاتها إلى درجة المنافسة والمضاهاة. ولاشك في أن القصيدة الدالية لأبي علي اليوسي خير مثال على ذلك، فلغتها أو معجمها الشعري لا يقل بداوة وغرابة وقوة عن دالية طرفة بن العبد البكري. وتكفينا المقدمة للدلالة على مدى تمكن اليوسي من لغة العرب. وكأن اليوسي أراد، بهذا الإنجاز، أن يثبت للمجتمع الثقافي أن الأديب المغربي في العصور المتأخرة قادر على امتلاك ناصية اللغة الشعرية وعلى تطويعها وترويضها والتعبير بها في السياقات التي يختارها. يقول اليوسي في مقدمة داليته:

عرج بمنعرج الهضاب الورد	بين اللصاب وبين ذات الأرمد
وأجز من الجزع الذي بحضيضه	أجداث أصداء العشير الهمد
وأربع على الربع المحيل هنيئة	إن الربوع ربيع قلب الأكمد[1]

هذا النموذج من شعر اليوسي يكفي للدلالة على الحضور اللافت للمعجم العربي القديم. فلغته الشعرية تعلن بوضوح تام عن نسبها إلى شجرة القصيدة العربية الموروثة. والعودة إلى المعجم القديم واستدعاء مادته اللغوية وتطويعها وتوظيفها في سياقات شعرية متنوعة يكشف عن متانة شاعرية اليوسي- ومن سلك مسلكه-.وهذه المقدرة لا يتمتع بها إلا من أوتي من النبوغ اللغوي حظا كبيرا. ويمكن أن نضيف نموذجا آخر يحاكي لغة الشعر العربي القديم ويحمل صفاته،من خلال استدعاء المعجم الغزلي، حيث ندرك مدى قدرة الشاعر الناصري على التحكم في اللغة الشعرية الموروثة، ومدى تمكنه من توظيفها في سياقاته الغزلية. من ذلك قول الشاعر أحمد بن موسى الناصري:

---

[1] طلعة المشتري،ج 1/ ص: 187-209

لم أملك الصبر يوم البين إذ نشطوا — إلى الرحيل وثوب الليل منسدل
وأوثقوني وقالوا امكث هنا زمنا — وخلفوني سليب العقل وارتحلوا
وخلفوني غريب الدار ذا شجن — أشكو نواهم وهم بمهجتي نزلوا[1]

ففي النموذج الأول تعلن البداوة أو الغرابة عن نفسها من خلال ألفاظ (عرج اللصاب الأرمد الجزع حضيض أجداث العشير الهمد الربع المحيل الأكمد...). وكأن الشاعر ينتمي إلى زمن سابق، زمن السليقة، الزمن العربي القديم حيث تسود اللغة الجزلة، اللغة التي كان الناس يتداولونها بيسر وتلقائية. لكن اليوسي وبعد استعراضه لقدراته اللغوية، استعاد وعيه بواقعه، وبوضعية المتلقي في بيئته إزاء هذا الإنجاز اللغوي الشعري المتعالي في سماء البلاغة والبيان، واستفاق من شروده الفني ونزوته الشعرية، بعد أن اكتشف أن المجتمع الثقافي، والناس عامة، لا يستطيعون التحاور مع نصه المغلق. فعمل على فتح مغالقه وبيان مبهماته وتبسيط صعابه. فجاء شرحه للدالية[2] استجابة لمطالب المجتمع وتلبية لحاجات الناس اللغوية والفنية. ولعل المقدمة التي صدر بها هذا الشرح تؤكد ذلك، وتعلن بوضوح عن حيثيات التأليف، وفيها يقول: "رأيت كثيرا من رواتها تنبو أفهامهم عنها، ويستغربون كثيرا منها. فيعدون منها الدهس ضرسا والسلس شكسا، وما ذلك إلا لعموم الغباوة والجهل على أبناء الدنيا وتقاصر هممهم عن العلوم، ولا سيما علم اللسان. فأردت أن أصنع تقييدا مختصرا يبين لحفاظها ما عسى أن يشكل من ألفاظها غير متصد لتقدير معانيها، وتحرير ما لم يكن عنه بد من مبانيها"[3]. وغير خفي ما في هذا التقديم من نقد لاذع للمجتمع الثقافي. فاليوسي لم يتمالك نفسه حتى وصم أهل عصره بالغباوة والجهل، وقد علل ذلك بقصور الهمم وعجزها عن إدراك اللغة الفصيحة واستيعابها.

أما في النموذج الثاني، فلا يخفى ما فيه من استدعاء واضح للمعجم الغزلي العذري مع ما تحمله ألفاظه من دلالات ومعاني الغرام والشوق والعذاب (البين الرحيل الليل أوثقوني سليب العقل ارتحلوا خلفوني غريب الدار ذا شجن نواهم أشكو مهجتي).

فهذا المعجم الغزلي هو نفسه ما كان يتردد عند الشعراء العذريين في العصور الأدبية الأولى، بحيث تتحول تجربتهم الغرامية إلى معاناة حقيقية وإلى عذاب متواصل. وكانت الألفاظ حاملة لهذه المعاني معبرة عن حجم الألم ودرجة العشق. لقد كان لاحتكاك الشعراء الناصريين بالمعاجم اللغوية، وبالنصوص الشعرية الموروثة أثره البالغ في امتلاكهم لناصية اللغة الفصيحة. فكانوا يختارون الألفاظ اختيارا، ويستخدمون منها

(1) الكناشة الناصرية، ص: 111.
(2) هو (نيل الأماني في شرح التهاني).
(3) م. نفسه، ص: 2.

ما كان أشد أثرا وأكثر وقعا وجاذبية. وساهمت قصائدهم في إحياء التراث الشعري العربي الأصيل، وفي إحياء القاموس العربي على وجه الخصوص. فقد شكلت إبداعاتهم صلة وصل بين اللغة العربية التراثية وبين المجتمع المغربي الذي عم فيه الجهل والأمية، وانصرف أهله إلى معارك الحياة السياسية والاجتماعية، وعكفوا على لملمة جراحهم والبحث عن أقواتهم، وإلى حراسة أراضيهم وأعراضهم. وقد كانت الزاوية الناصرية خير مركز ثقافي أعاد الناس إلى أصولهم وجذورهم، وربطهم بلغتهم وهويتهم وأصالتهم.

- **التقريرية والنثرية**

وإذا كان من الشعراء من آثر التقعرفي لغته، ولجأ إلى الغرابة والخشونة في استدعائه للقاموس العربي، فإن هناك منهم من كان متطرفا في اللجوء إلى الإسفاف والابتذال. فكانت لغة الشعر عنده أقرب إلى الحديث اليومي العامي، لا أثر فيها للجمال أو الإيحاء، وإنما كانت ألفاظا مرصوفة وكلمات منظومة بعيدة كل البعد عن فن الشعر. ويعود السبب في الغالب إلى أن الشعر حينما فتحت بابه وعبدت طريقه، تزاحم فيها من كان له نصيب من الثقافة الشعرية، وتسلل إلى حماه كل من كان مبتدئا في هذا المجال.وهكذا طرق الشعر كل من تعلم أبسط الدروس في أصول النظم وصناعة الأوزان. ولذلك نجد في الأشعار الناصرية نصوصا هي أقرب إلى النظم منها إلى الشعر. وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء الناصريين، ومنهم من كان شاعرا مقتدرا، كانت لهم بعض الهنات والسقطات في مجال الإبداع الشعري، تدل عليها النصوص البسيطة السطحية التي تطغى عليها الخطابية واللغة الشعرية المبتذلة،بحيث تتحول النصوص الشعرية إلى مجرد أخبار مسرودة وأوصاف مصفوفة وأحداث منقولة بلغة خطابية مباشرة لا دور لها ولا وظيفة سوى دور النقل ووظيفة التبليغ. من ذلك قول محمد المكي الناصري في إحدى قصائده الهجائية: [مجزوء الرمل]

ظهــــر الـــــدجال فينــــا　　وعــــلا بــــالكفر دينــــا
يــــا جميــــع المــــسلمينا　　هــــا عــــدو المرســـلينا
فــــالعنوه واقتلــــوه　　تغنمــــوا الأجــــر الثمينــــا
يــــا أبــــا مــــرة مهــــلا　　ســــوف تــــصلى أســــفلينا
جمعــــت فيــــك أمــــورا　　مــــن فعــــال المجرمينــــا[1]

[1] الكناشة الناصرية.ص:278-279

فهذا الخطاب التقريري المباشر، وهذه اللغة البسيطة المبتذلة، أقرب إلى الكلام العامي الذي يفتقد روح الشعر وجمال الفن، فلا أثر للخيال ولا حضور للإيحاء ولا وجود للبلاغة أو الإبداع، باستثناء ما كان من النظم وقواعد الوزن. أما الكلمة الشعرية، في هذا النص، فلا تتسع إلا للدلالة الوضعية. فليس لها ظلال ولا امتدادات، ولا تثير المتلقي ولا تحاور فكره أو ذوقه، بل تقدم له المعاني جاهزة لا تكلفه جهدا في تلقيها. ولعل مثل هذا الجفاف في اللغة الشعرية، هو ما دفع الدكتور طه حسين إلى انتقاد إحدى قصائد حافظ إبراهيم بقوله "بحثت عن الشعر في هذه القصيدة، فلم أجد شيئا... لقد قرأت القصيدة وقرأتها، ورددت أبياتها رددتها، وسألت فيها كل بيت، بل كل شطر، بل كل كلمة عن شيء من جمال الشعر، أو قليل من روعة الفن فلم أوفق إلى شيء"[1].

ومثل هذه البساطة اللغوية وهذا الابتذال والتسطيح، نجده في أشعار كثيرة لأدباء البيت الناصري. ولعل عامل الارتجال كان وراء ذلك الابتذال، فلم يسلم منه أحد من الأدباء، بما فيهم الشاعر الأول في الزاوية الناصرية، وهو الأديب أحمد بن موسى. فكثير من نصوصه الشعرية التي قيلت في بعض المناسبات ارتجالا، جاءت لغتها قريبة من لغة الحديث اليومي، بل تجدها قريبة من لغة النثر، ولا يميزها عن ذلك سوى ما كان من نظم وإيقاع. ومن نماذج ذلك قوله في إحدى قصائده المتواضعة على مستوى الأسلوب واللغة والصياغة:

إيــــــاك فــــــالظن إثــــــم	يــــا ســـامعا قـــرض شـــعري
فليتــــــــق الله عبــــــــد	في كـــــل نهــــي وأمـــــر
وليحتفـــــــل بـــــــصلاة	وليجتنــــب كـــــل مــــزري
وليعتــــــــبر بــــــسواه	وليتـــــذكر يــــوم حـــشر
فهـــــو العلـــــيم بحـــالي	وهــــو الخـــبير بـــضري
عـــــساه يــــرحم ذلـــــي	عـــــساه يغفـــــر وزري
عـــــساه يقبـــــل ســـؤلي	عـــــساه يـــسعد دهـــري
عـــــساه يجمـــــع شملـــي	عـــــساه يمـــن بـــستر
يـــــا فـــــوز عبـــد دعـــاه	في عـــسره مــــع يــــسر[2]

[1] حافظ وشوقي، ص: 103 ـ 104، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة / بيروت.

[2] الكناشة الناصرية، ص: 108.

فهذا النص يمكن إدراجه ضمن النثر المنظوم، إذ لا أثر فيه لجاذبية اللغة الشعرية، ولا موطن فيه للجمال ولا لعذوبة التعبير أو التصوير. فالخطابية أحالته إلى كلمات منظومة باردة، لا تحرك خيالا ولا تثير شعورا، إذ الألفاظ قد تحنطت بمعجميتها، وفقدت القدرة على الإثارة. فحقيقة أمر هذا النص أنه نظم بعيد كل البعد عن صورة الشعر، وشتان بين الأمرين[1].

• الصنعة والتكلف

ومن مميزات اللغة الشعرية في التجارب الناصرية ظاهرة البديع والتكلف في تصيد الكلمات والتعمد في انتقائها لتحقيق الزخرفة البديعية والجمالية الأسلوبية في النص الشعري. وقد اهتم الناصريون بأنواع الجناس والطباق والمقابلات والتوريات والترادف والاشتقاق وغيرها من المحسنات لإضفاء صفة الجمال على نصوصهم الشعرية. ولم يكونوا مبتدعين في ذلك، ولكن ثقافة العصر والذوق الأدبي السائد كان يوجه المبدع إلى الاعتناء بلغته، وإلى تنميقها بكل ما يمكن أن يضفي عليها مسحة من الجمال والإثارة. ولهذا نجد الظاهرة البديعية قد أحاطت باللغة الشعرية وفرضت عليها منطقها، فنكاد لا نجد قصيدة أو مقطعة إلا وكان البديع جزءا من مكوناتها الفنية، وكانت الكلمات المتجانسة أو المتقابلة أو المترادفة أو المشتقة من بين عناصرها البنيوية. وهكذا اقتحمت الظاهرة البديعية لغة الشعر، واستطاع الشعراء أن يجعلوا من نصوصهم فضاءات للجمال والزخرفة اللفظية التي تخفي، أحيانا، قصورهم الفني، وتواضع ملكتهم الشعرية. بحيث تتحول تلك المحسنات إلى مساحيق بلاغية تخفي تجاعيد الموهبة، وتعوض النقص الحاصل في مستوى الإيحاء والخيال. ولم يسلم من هذه الظاهرة حتى من كان شاعرا موهوبا من الذين فرضوا حضورهم الشعري في ميدان القريض. وقد سبق أن قلت بأن ثقافة العصر كان لها توجيهها وضغطها على العملية الإبداعية وعلى الذوق العام. ولذلك تسربت بعض هذه الاستعمالات البديعية إلى شعر الموهوبين بشكل سلس، بدون أن يكون هناك تكلف واضح، وبدون أن تصل بالنص إلى مستوى التعقيد المستهجن. وإنما ظلت في حدود ما تتطلبه آلية الإبداع من تحسين في العبارة وإجادة في القول. ومن نماذج ذلك ما ورد عن الأديب أحمد أحزي في رثائه لأحد أبناء البيت الناصري: [الطويل]

بكيت على فقد الحبيب محمد	سليل ابن ناصر الإمام المؤيد
بكيت عليه بكرة وعشية	وفي القلب نار البين ذات توقد
بكيت على فقد الحبيب فها أنا	مريض الحشا في صدري وموردي

---

[1] يعتبر الدكتور طه حسين أن (كل شعر نظم، وليس كل نظم شعرا. وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر. بل الشاعر ناظم دائما، وليس الناظم شاعرا في كل وقت): حافظ وشوقي، ص: 101.

حليم صبور ذو السماحة والحيا	كريم السجايا ذو المقام المصعد
عليم لبيب ذو الفطانة والحجا	بليغ فصيح دون ريب منكد
فإن مات هذا الحبر ذكره عائش	وفضله ظاهر لدى كل منجد[1]

ففي هذا النص نلاحظ كيف حضرت المحسنات البديعية، لتساهم في رسم صورة الأسى والشجن والألم والتأثر بحدث الرحيل الأبدي، فقد اعتمد الشاعر الإكثار من ظاهرة الطباق لتعبر عن حالة التمزق النفسي، وعن القلق الداخلي الذي أحس به كل محب للفقيد. فالطباق يتيح للشاعر تشخيص مستوى المعاناة والألم بجمع المتناقضات في سياق واحد. (بكرة / عشية) (صدري / موردي) (مات / عائش). وإلى جانب الطباق يحضر الترصيع والتقسيم لتكثيف الوقع الموسيقي الذي يترجم نبضات القلب ومستوى التوتر الحاصل في نفسية الشاعر.

حليم / صبور / ذو السماحة والحيا / كريم السجايا

عليم / لبيب / ذو الفطانة والحجا / بليغ / فصيح...

ومن نماذج ذلك قول الأديب موسى الناصري، وقد استدعى الألفاظ القادرة على رسم الصورة المثالية للممدوح: [الكامل]

تهدي السلام مع النسيم تحية	لاحت عواطرها بريح مغتدي
لا عالم يبقى ولا متعلم	إلا وحل به السرور الأسعد
شمس الزمان وماجد الأمجاد	والفخر المعظم والإمام الأوحد[2]

وهنا نلاحظ كيف كشف الشاعر في استعماله لبعض المحسنات البديعية كالطباق والترادف والتقسيم:

الترادف: (السلام = تحية) - (النسيم = ريح)

الطباق: (عالم / متعلم)

التقسيم: شمس الزمان ماجد الأمجاد الفخر المعظم الإمام الأوحد

وهكذا نلاحظ أن الكلمة الشعرية، بكل استعمالاتها وأشكال حضورها تمثل ركنا أساسيا في البناء الفني للنص الشعري.

---

(1) الدرر 445-446

(2) الروض الزاهر، ص: 363 ـ 364.

ومن التكلف في الشعر الناصري ما نجده من توظيف لبعض المفردات التي يتغير معناها بتغير المقام واختلاف السياق. من ذلك ما نسب للشيخ محمد بن ناصر في استخدامه لكلمة (البادي) في هذه المقطعة: [السريع]

يا حبذا النخل وأحبب بما ... مدحه خير الورى الهادي

انظر إلى أفنانه قد زهت ... تستوقف المستعجل الغادي

وقد لوت من فوقه سندسا ... أخضر يزهو لونه البادي

فالحمد لله على أنعم ... ينالها الحاضر والبادي

ثم صلاته على من به ... للمنتهي النجاة والبادي

ما سح مزن الفضل من جوده ... لا ينتهي منتهى الآباد[1]

فقد اعتنى الشيخ بقوافيه لفظا ومعنى وحمل نفسه لزوم مالا يلزم ووظف الجناس والطباق،بل أكثر من ذلك عمل على إبراز مقدرته الشعرية من خلال اللعب بالكلمات. فقد مارس تقنية توليد المعاني على مفردة (البادي) فجاءت في الاستعمال الشعري حاملة لدلالات شتى:



ومن التكلف الذي يلمسه القارئ في الشعر الناصري استخدام غريب اللفظ واعتماد التقعر اللغوي واستدعاء المعجم المهمل وتوظيفه في بناء النص الشعري. ونلمس هذا الاستعمال عند كل شاعر تضخمت لديه الأنا الشعرية، فلم يعد يقنعه المألوف من الكلام، ولم تعد ملكته الشعرية ترضى بالمتداول والمعروف، فتدفعه إلى النبش في المعاجم والتنقيب في القواميس طلبا لكل ما من شأنه أن يمكنه من استعراض أرصدته اللغوية وإثبات مقدرته على التحكم في ناصية اللغة وترويضها بما يخدم السياقات الشعرية. نجد مثل هذا النزوع في بعض ناصريات اليوسي والتستاوتي. وهذا الإشكال اللغوي، وهو ما دفع اليوسي إلى وضع شرحه على داليته التي تمثل نموذجا في استخدام غريب اللفظ. وتكفينا بعض أبياتها للتدليل على ذلك:

---

[1] مخ خ ح 13354 ورقة 14

عــــرج بمنعــــرج المــضاب الـــورد	بـــين اللـــصاب وبـــين ذات الأرمـــد
وأجــز مـــن الجـــزع الـــذي بخضيــضه	أجـــداث أصـــداء العـــشير المهـــد
مـــن كـــل ذي شمـــط جـــذيل رائـــش	رأيـــا كـــسهم في العـــويص مـــسدد
وأشـــم مكتهـــل كعـــضب بـــاتر	أعددتـــــه للنائبـــــات مجـــــرد
جـــود لـــدى جـــود وطـــود شـــامخ	حلمـــا وعـــود في الخطـــوب سمهـــدد
وحبــاب جريــال يخلخــل ســاق أملــود	بهـــــا فحـــــم الـــــذوائب ممـــأد
وســرى طخــاء الجــرم عــن ســرواتهم	عفـــو العفـــو المفـــضل المتغمـــد[1]

برر اليوسي هذه النزعة المتعالية والمتطرفة في استخدام غريب اللفظ، بانتقاد لغة أهل زمانـه الـذين قصر باعهم عن إدراك جمال اللغة وغناها المعجمي، واتهمهم بالعجمة والاستسهال والتسطيح في علاقـتهم باللغة. يقول في هذا النقد: "واعلم أنه افتتح القصيدة أولا عربية غير مولدة عن نقش أهل البدو ولبسة العباء وخرشنة اليرابيع ومـضغة القيـصوم: أي بالمـصافاة ورعـاة اليـصقير وحلبة الـشول ونفوسـهم، وهـم أولى بالإسجال وأحق بالقبول والإقبال، لأنهم فرسان البراعة، وقادة الناس في هـذه الـصناعة، غـير أن ألفـاظهم اليوم عادت مستودعة ومذاهبهم أصبحت منكرة، وذلك لغلبة العجمة على أهـل الزمـان، فاقتـصروا علـى ألفاظ محلولة، وتراكيب مصنوعة يتداولونها بينهم، ويعدون ما سواها غريبا وحشيا، ولم يعلمـوا أن الغريـب إنما يعرف بعد معرفة المستعمل من لغة العرب بالتبحر فيها والاطلاع على معظمها[2].

2- الحقول المعجمية

إذا حاولنا تصنيف الحقول المعجمية في التجارب الشعرية الناصرية، وجدنا أن هناك حضورا بارزا لبعض المعاجم، وذلك ارتباطا بالحقول الدلالية التي استوعبتها النصوص الشعرية، وأهمها:

- **المعجم الوظيفي:**

وهو المعجم الذي يخدم المرجعية الدينية والخلفية الصوفية. ويشكل المعجم الأكثر هيمنة في الـشعر الناصري، وذلك باعتبار أن هذا الشعر قد نشأ في رحم الزاوية، ونهل أصحابه من معينها، وتغـذت ملكـتهم الشعرية وذائقتهم الأدبية من روحانيات طقوسها وتنوع برامجها التربوية والثقافيـة. فكـان لابـد أن تنـسجم التجارب الشعرية مع مرجعيتها، وتخلص لها، وتكرس حضورها الوجداني. ولهذا كان من الطبيعي أن يحضر

---

(1) الديوان، ص 10- 11

(2) نيل الأماني ص:9

المعجم الوظيفي في ثنايا الأشعار الناصرية بشكل مكثف ولافت. وقد تجسد هذا المعجم في مجموعة من الاستعمالات في سياقات مختلفة.

وإذا استعرضنا النصوص الشعرية فإننا نجد أغلب القصائد قد حوت هذه الاستعمالات بنسب متفاوتة. وقد شكل اللفظ القرآني مادة لغوية رئيسية في الكثير من التعابير الشعرية، كما برزت المصطلحات الصوفية والتصورات الوجودية في أغلب السياقات الشعرية. ولدراسة هذا المعجم الوظيفي سأقوم بعرض بعض النماذج من الشعر الناصري،بحيث تشكل ألفاظها حقلا دلاليا مستقلا.

- **اللفظ القرآني:**

تشكل اللفظة القرآنية ظاهرة عامة في الشعر الناصري، لكونها أقرب المواد الخام إلى ذهن الشاعر، وأكثرها تداولا في محيطه الاجتماعي والثقافي. ولهذا تسربت هذه اللفظة إلى عمق الأعمال الشعرية، وطبعتها بطابعها، ومنحتها هوية خاصة. ومن نماذج ذلك في الشعر الناصري، ما يلي:

التائبين العابدين الحامدين	الساجدين في ليل مظلم[1]
بطه ومريم ويس والسما	وبالكهف خذ من كادنا أو دنا شرا
وق مع الفرقان والروم والشرى	ونجم وإخلاص وطور واقع حشرا
وبالمصحف الكريم والكتب التي	حوى حفظها من يعلم السر والجهرا[2]
تحف بي الملائك كل وقت	تصافح بالتحية من أتاني[3]
ولتسقه كأسا دهاقا من صفا	الود القديم الخالص البرهان[4]
واقصد في مشيك وادرع ثوب	الدجى مستخفيا قبل انبلاج ذكائها[5]
ولا تشمت بي الأعداء ربي	وكن لي يوم يؤخذ بالنواصي
وثبتني لدى سكرات موت	على الحسنى ولا تجعلني قاصي[6]

(1) م نفسه، ص: 363،
(2) الروض الزاهر، ص: 366،
(3) الكناشة الناصرية، ص: 104،
(4) الروض الزاهر، ص: 318،
(5) الكناشة الناصرية، ص: 109،
(6) م. نفسه،

من خلال هذه النماذج الشعرية نلاحظ أن اللفظة القرآنية قد حظيت بحضور قوي ولافت. فالشاعر يستدعي ثقافته الدينية ومحفوظه القرآني ليجعل من ألفاظه وعباراته مادة لشعره، وبذلك غدا النص القرآني من الروافد المغذية للتجربة الشعرية. ونلاحظ كذلك بأن الشعراء قد تفاوتوا في هذا الاستدعاء، فمنهم من حافظ على اللفظة القرآنية كما وردت في أصلها ومصدرها. ومنهم من استعان بها وبحمولتها الدلالية للتعبير عن بعض أحواله ومواقفه وانشغالاته. لقد كان النص القرآني موجها حقيقيا للممارسة الشعرية، بحيث ظل الشعراء في أغلب تجاربهم الشعرية قريبين من ثقافتهم القرآنية،فهم يستعينون بفن الشعر لخدمة النص القرآني حينما يجعلون منه غاية مقصودة لذاتها، وقد يستعينون بالنص القرآني لخدمة سياقاتهم الشعرية، بحيث يتحول إلى أداة تساهم في تقوية المعنى وتدعيم الدلالة، كما يتحول إلى آلية فنية تعمل على إحداث الأثر الفني والوقع الجمالي لدى المتلقى المتشبع بالثقافة الدينية.

• اللفظ الصوفي:

إن المعجم الصوفي هو المعجم المهيمن في شعر الزوايا وفي أشعار الصوفية بشكل عام، نظرا لطبيعة المرجعية الفكرية التي ينطلق منها كل شاعر في تجاربه الشعرية، لأن عامل الخلفية الثقافية كان له سلطة التوجيه والتحكم في الهندسة اللغوية للنصوص الشعرية. ومما يلاحظ على الشعراء الناصريين أنهم قد جعلوا من المعجم الصوفي لازمة في أغلب أشعارهم، يحتفون به ويفسحون له المجال في أشعارهم حتى وإن كان السياق الشعري بعيدا عن موضوع التصوف، لأن الثقافة الدينية كانت دائما حاضرة في أذهانهم، ولأن انتماءهم الروحي والطرقي كان محركا لهم على الإبداع والعطاء. ولهذا كانت الألفاظ الصوفية تتسرب إلى أشعارهم بطريقة عفوية لاواعية، لأنها غدت من بديهيات حياتهم اليومية، ومن خصوصيات أسلوبهم في القول والسلوك والإبداع. وقد تكررت ألفاظ بعينها في أشعار كثيرة لشعراء كثر، وهو ما يدل على التزامهم برؤية صوفية محددة، ونهلهم من معين واحد، وانسجامهم مع أصولهم المرجعية. ولذلك تتكرر في أشعارهم مثل هذه الألفاظ الصوفية:

سلم على قطب الزمان وغيثه	(قطب غيث)
أعني ابن ناصر الهمام المرتضي	(المرتضى)
بحر الزمان وسعده ونهاره[1]	(بحر الزمان)
توسل إلى الرحمان في كل حاجة	(توسل)

[1] الروض الزاهر، ص: 363:

وشيخ الورى في العلـم والـسر والتقـى[1]	(شيخ الورى السر)
فهـــو الإمـــام الـــذي ســرت مناقبـــه[2]	(الإمام مناقب)
أخـــذ الطريقـــة كـــابرا عـــن كـــابر	(الطريقة)
لهفـــي علـــى هـــذا الـــولي لـــو أنـــه[3]	(الولي)
فأنـــت مـــلاذي يـــا عمـــادي ومـــوئلي[4].	(عمادي ملاذي موئلي)

وإلى جانب هذه المصطلحات ذات البعد المرجعي، نجد اللفظ الصوفي يتشكل في عدة أشكال تختلف في دلالتها، لكنها تلتقي في مصب روحي مشترك. فالشعراء الناصريون احتفوا برجال الولاية والصلاح، واهتموا بذكر مناقب الشيوخ وكراماتهم، واعتنوا بالفضاءات المقدسة الشاهدة على تلك الرجال وكراماتهم. وهكذا جاء اللفظ الصوفي في شكل أسماء لبعض الأماكن ذات القداسة بالنسبة للصوفية من زوايا وأضرحة وخلوات ومدارس ومساجد، أو في شكل أسماء وألقاب لبعض الرموز الذين وشموا الذاكرة الصوفية بتراثهم الخالد. وكانت أسماء الرسل والأنبياء والصحابة والصوفية تحضر جنبا إلى جنب وفي سياق واحد، للتأكيد على صفات الجلالة والعظمة والتميز التي خص الله بها هذه النماذج البشرية.

أ- أسماء الأعلام البشرية:

يرتبط بالحقل الدلالي الصوفي مجموعة من المعاجم، ومن ضمنها معجم الأعلام البشرية الصوفية ومعجم الأعلام المكانية المقدسة، وحضور هذه المعاجم إلى جانب المصطلحات الصوفية من شأنه أن يخدم المقصدية العامة للنص الشعري الذي أنتجته الزوايا. فالرموز البشرية والمكانية هي التي تؤثث الفضاء الصوفي وتضفي عليه القداسة، ولذلك كان الشعراء الناصريون في كثير من أشعارهم يعنون بذكرالرموز الدينية التاريخية وكبار شيوخهم وغيرهم من رجال الولاية والصلاح:

---

(1) الخليفي: الدرة الجليلة، ص: 174، طلعة المشتري 2 / 151،

(2) الروض الزاهر، ص: 278،

(3) الدرر المرصعة، ص: 106 ـ 108،

(4) مخ م و 1864 / ص: 2، الدرر المرصعة، ص: 524، الكناشة، ص: 264،

1/ الأنبياء والرسل والملائكة:

بحرمـة الهـادي الـشفيع محمـد صـلى عليـه الله ذو الغفـران[1]
بجـاه الرسـل والأمـلاك طـرا ويـونس وابـن مـريم والكلـيم[2]
يـا مـن حكـى يوسـفا في حسن طلعتـه ارحـم محبـا غـدا في الحـزن يعقوبـا
قـد مـسني الـضر مـن طـول البعـاد كمـا مـس الـسقام نـبي الله أيوبـا[3]

ولا بد أن نسجل أن هذه الأسماء تحضر بشكل متفاوت. فقد هيمن على أغلب النصوص الشعرية ذكر اسم النبي محمد (ص) بهذا الاسم أو بأسمائه الأخرى (المصطفى المختار أحمد أبو القاسم). ويحضر بشكل خاص في خواتم القصائد مقرونا بالتصلية والتسليم. ويليه بعض الأنبياء كموسى وعيسى ويوسف ويعقوب وأيوب وغيرهم.

2/ الشيوخ والأولياء والصالحون:

أبـو جعفـر نجـل الحـسين إمامنـا مفـرج كـرب المـستغيث المراقـب
وميمونـة الغـراء أخـت ربيعـة حباهـا إلـه العـرش أسـنى المطالـب
وتلميـذه قطـب المفـاخر والنـدى شـهير أبـو العبـاس بحـر المواهـب
وشـيخ الـورى في العلـم والـسر والتقـى محمـد بـن ناصـر ذي المناقـب
كـذا نجلـه شـيخ الأنـام وقطـبهم مغيثـي أبـو العبـاس فخـر المغـارب
وحفـصة أم القطـب ذي الجـود والنـدى كـذا زوجتـاه الطيبـات المناسـب
وفي صـنوه الأتقـى الـصغير محمـد أخ الفـضل والإكـرام كـل العجائـب[4]
إليـك أبـا يعـزى طويـت المفـاوزا وخلفـت خلفـي صـبية وعجـائزا[5]
أيقنـت بـالخيرات وبـالإعزاز إذ صـرت مـن وفـد الإمـام الغـازي[6]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 337،
(2) الكناشة، ص: 106،
(3) م. نفسه، ص: 27،
(4) عبد الله الخليفي: الدرة الجليلة، ص: 174، الطلعة المشتري، 2 / 151،
(5) الكناشة الناصرية، ص: 285،
(6) م. نفسه، ص: 252،

وسـيدي عبـد الله لمجـل حـسينهم	تقـي نقـي طـاب لبـسا ومـأكلا[1]
عبـد الـسلام الماجـد الأسمـى ومـن	هـو في العطـاء مؤسـس الأركـان[2]

إن حضور مثل هذه الأسماء مؤشر كاف للدلالة على الذهنية السائدة في المجتمع الناصري. فقد تعلق الناس بكل ولي، ورسموا له صورة مثالية تقترب من صورة الأنبياء والرسل. بحيث أصبحت الحاجات تقضى على يد الأولياء، وتصدر عنهم الكرامات والخوارق، وتصاحبهم العناية الربانية في حلهم وترحالهم. فهم رموز في كل شيء، في العلم والحلم والتقوى والجود وكل المفاخر. كما أنهم جمعوا بين الحقيقة والشريعة والطريقة. وهذه المواصفات كلها جعلت منهم أبطالا حقيقيين في زمنهم في حياتهم وبعد مماتهم.

ب- أسماء الأعلام المكانية:

شـرفا لدرعـة إذ وافـى مـصباحها	أبـدا العـلا يحكـي المنـاء الـسرمدي[3]
ومـن ضـمهم زرهـون مـن سـادة ومـن	بمكنـاس مـن ممـن كـان تأخـذه الغـيرا
ومـستوطن فاسـا ومـن حـدا حـدوها	ومـن في الجبـال والكهـوف فلـم يـدرا[4]
وإلى الثغـر طـرابلس زيـدت كرامـة	إلى مصر حيث الخلـق والمشرب العـذب
وإلى مكـة أم القـرى بيـت ربنـا	ومنبـع سـر الكـون والجلـة الـصحب
سـلام علـى البيـت الحـرم وزمـزم	سـلام مـشوق دأبـه النـوح والـسكب
فلتبـك درعـة فقـده ورجالهـا	ونـساؤها متواصـلي الأحـزان
ولتبكـه لمجـد الـبلاد وغورهـا	ولتبكـه تـرك وكـل يمـان
فلتبكـه مكـة فقـده وجبالهـا	ومقامهـا والبيـت ذو الأركـان

(1) الروض الزاهر، ص: 205، طلعة المشتري، 1 / 321،

(2) الروض الزاهر، ص: 317.

(3) م نفسه، ص: 364،

(4) م. نفسه، ص: 364.

هذه الفضاءات المكانية يمكن تصنيفها هي أيضا إلى نوعين:

الفضاء المكاني المقيد: وتدخل فيه الأمكنة التي تحرك فيها الشعراء سواء في إقامتهم أو ترحالهم. وهنا نجد أن المكان الأكثر حضورا في قصائد الناصريين هو فضاء درعة ونواحيها.

الفضاء المكاني المقدس: وهي الأمكنة المقدسة التي ارتبطت بالدين الإسلامي وبتاريخ الدعوة. ويهيمن في النصوص الناصرية فضاء مكة وما تضمنته بلاد الحجاز من بقاع مقدسة وعلى رأسها البيت الحرام.

2- المعجم البدوي:

وأقصد به كل ما تردد في النصوص الشعرية القديمة من لغة وألفاظ ارتبطت بالبيئة العربية وبالقيم الخلقية والاجتماعية البدوية. ولاشك في أن الشعر الناصري، وهو شعر بدوي صحراوي قد استفاد من التراث الشعري الجاهلي في بنائه الفني وفي احتضانه لمجموعة من الخصائص والمقومات الفنية. لأن الطبيعة الصحراوية ومقتضيات المجتمع البدوي ونوعية الحياة والعلاقات الاجتماعية تفرض قيما فنية وحقولا دلالية محددة، قد نجد نظيرا لها في المجتمع البدوي الصحراوي القديم. ولعل ذلك ما تكشف عنه النصوص الشعرية الناصرية، وذلك من خلال حضور مجموعة من الحقول الدلالية التي كانت دائما حاضرة في الشعرالعربي البدوي الصحراوي الذي يعكس البيئة والمحيط وحياة الناس واهتماماتهم. وقد ظلت التقاليد الشعرية العربية حية فاعلة مستوطنة وجدان الشعراء مهما اختلفت مشاربهم وبيئاتهم وأزمنتهم. وقد أخلص الشعراء الناصريون لهذه التقاليد، فجاءت أشعارهم دالة منرهنة على حضور المرجعية التراثية في بناء القصائد الشعرية، من التزام بالمقدمة الطللية أو الغزلية، ومن حديث عن الرحلة والراحلة، باعتبار ذلك التوظيف إجراء فنيا متوارثا ينقله الخلف عن السلف. ولهذا حضر المعجم البدوي من خلال الحديث عن بعض الظواهر الاجتماعية والطبيعية المرتبطة بحياة الناس في البلاد الصحراوية:

الطلل:

إن المطلع على الشعر الناصري، وخصوصا في المطالع، يدرك أن القيم الفنية العربية الأصيلة قد تم إحياؤها بنفس القوة والجمال والإثارة التي كانت عليها في الشعر الجاهلي. فحضور (الطلل والمنازل والربوع والرسوم) في كثير من هذا الشعر يجعلنا نسلم بكون الشعراء الناصريين لم ينظموا الشعر إلا بعد احتكاك طويل بالتراث الشعري، وبعد مدارسة طويلة لأساليبه وقيمه الفنية. وهذا ما خول لهم التصدي لإحياء الشعر في شكله القديم مع تمييزه بلمسة ناصرية روحية. وما التزامهم في كثير من قصائدهم بذكر الديار والمعالم والآثار والمنازل الدارسة إلا نتيجة لعمق إطلاعهم ومستوى إخلاصهم للنموذج الشعري الموروث.

يتشكل معجم الطلل من الألفاظ والعبارات المنتمية للحقل الدال على الأمكنة والفضاءات الحميمية التي ارتبط بها الشعراء واقعيا أو خياليا، ويجسد حضورها في النص الشعري، وخصوصا في مقدمات القصائد والمقطعات، مظهرا من مظاهر استلهام القيم الفنية والتقاليد الشعرية الأصيلة التي ورثها الشعراء عن النموذج الشعري الجاهلي. فقد عاش الشعراء الناصريون ظروفا متشابهة، وحياة تلتقي في كثير من جوانبها بحياة الإنسان العربي القديم، ولذلك جاء الطلل في قصائدهم منسجما مع نمط الحياة التي عاشوها، وهم على تخوم الصحراء، وفي أعماق البادية، مع كل ما تتميز به بلادهم من تضاريس طبيعية وتقلبات مناخية وقيم اجتماعية. وقد عكست المقدمات الطللية هذه الحياة الصحراوية القائمة على التنقل والترحال وتغيير المواقع والأمكنة والخضوع لسلطة البيئة ومعطيات الطبيعة. إلا أن الناصريين عرفوا كيف يجمعون بين البعد البدوي الصحراوي، وبين البعد الروحي الصوفي في المقدمات الطللية التي صدروا بها قصائدهم، إذ غالبا ما يكون السياق مرتبطا بالمرجعية الصوفية، سواء تعلق الأمر بمدح الشيوخ أو برثائهم أو بغيرهما من الأغراض والسياقات، يقول أحمد بن موسى في مقدمة إحدى قصائده:

قف وقفة بين الحمى والوادي واذكر زمان الوصل كالأعياد[1]

وعلى النهج نفسه يبدأ والده موسى الناصري مدحته:

قف بي على تلك المعاهد وقفة أشكو الغرام لأهل ذاك الشان[2]

فالحديث عن الطلل اقترن في تراثنا الشعري بوضعية الوقوف منذ العصر الجاهلي. وهذا الوقوف يكشف عن التوتر الذي يصاحب عادة فعل التنقل المكاني بين الفضاءات التي يتحرك فيها الشاعر،لما تمثله من أبعاد ودلالات. فالوقوف على الأطلال لحظة زمنية يتداخل فيها الحاضر بالماضي، فينساق فيها الشاعر مع أجواء التذكر والشوق والحنين. ولذلك كان فعل الوقوف في المقدمات الطللية مرادفا للبكاء والشكوى والإفصاح عن لواعج النفس وكوامنها.

وتظهر اتباعية الناصريين للنموذج العربي في هذا الاعتناء بالمقدمة الطللية بما يعطي الانطباع بأن واقع الإنسان الناصري لم يكن يختلف جغرافيا واجتماعيا وفنيا عن الواقع البدوى عند العرب القدماء. وفي النموذج التالي تأكيد على استلهام الشعراء الناصريين للقيم الفنية التقليدية بكل حمولتها وأبعادها.حيث يبدأ

(1) الرياحين الوردية، ص: 47،

(2) الروض الزاهر، ص: 336.

الأديب أحمد بن عبد الكريم المكيلدي (ت1094) مدحته لأحمد الخليفة على طريقة القدامى، بقوله: [الكامل]

من للكئيب المستهام العاني	من فرط ما يلقاه من أشجان
متردداً بين المعالم كي يرى	أحداً فيوحي من خلال مغان
خلت الديار فمن إليه المشتكى	ممن تملك مهجة الهيمان
لا من يجيب سوى الصدى بخلالها	أو مقلة تهمي بدمع قاني
ولقد وقفت على الطلول سائلا	عمن عهدت بها من السكان
فأجابني ورق الحمام هناك قد	رحلوا فسل القلب عن جيران
خلت الربوع من الأوانس مثلما	قلب الشجي خلا من السلوان
هل من دليل بالرشاد يدلني	لمنازل الأحباب والخلان
فتكلم الربع القواء وقال لي:	ما لي أراك تتيه كالحيران
ذهب الذين عهدتهم وتعسفوا	بيدا من الأنجاد والغيطان
ساروا وسار القلب في أظعانهم	مهلا بقلبي سائق الأظعان
رفقا بمن لا يأتلي ذا لوعة	فدموعه مثل النجيع القاني[1]

فهذه المقدمة حبلى بالإشارات والعلامات الدالة على المكان الذي تحول في منظور الشاعر إلى معادل موضوعي، بحيث يدخل معه في علاقة خاصة تذكرنا بعلاقة الشاعر العربي القديم بالمعالم والرسوم. وقد حشد الشاعر في هذه المقدمة جملة من الألفاظ المنتمية لحقل الطلل: المعالم- مغان-الديار-الطلول-السكان- خلت الربوع- منازل - دليل- الربع- بيدا – الغيطان) وبعد هذه اللحظات اليائسة والمحبطة، وبعد البحث الحثيث والسؤال المتواصل يعود الشاعر محبطا خائبا. وذلك حينما يخبره الحمام بأن أحبابه قد رحلوا. فيبدأ الشاعر شوطا جديدا من المعاناة وفصلا جديدا من الأشجان.

هذه النماذج من المقدمات الطللية ناطقة وصريحة، وكاشفة عن مستوى الإتباع الذي سلكه الناصريون في تجاربهم الشعرية. فالألفاظ المنتمية إلى حقل الطلل هي نفسها الألفاظ التي تضمنتها المقدمات الطللية في الشعر العربي القديم. وهذا مظهر من مظاهر النفس الجاهلي في اللغة الشعرية الناصرية.

---

(1) الرحلة الناصرية ج1/ 22 –الدرر المرصعة ص:73-76،الروض الزاهر،ص:322-327، طلعة المشتري ج 2/ 61

الرحلة:

يرتبط معجم الطلل عادة بمعجم الرحلة، لأن فعل الوقوف على الأطلال لا يتم إلا في ظروف التنقل والارتحال والحركة بين الأمكنة والفضاءات الحميمية. وكان لهذه الحركة أثر بليغ في نفسية الشعراء، سواء حين توديعهم لأحبتهم وأهليهم، أو حين تذكرهم للذكريات الجملية التي تتداعى إلى أذهانهم كلما مروا بمكان أو فضاء. فكانت الكلمات تأتي حارة لتعبر عن درجة التأثر، ولترسم صورة لنفسية الشاعر التي استبد بها البعد والحرمان والفراق. ولذلك كثرت في الشعر الناصري الألفاظ الدالة على الحركة المكانية وعلى ما يرتبط بها من وداع، وهجر وظعون وفراق، وبين، وقد شكلت هذه الألفاظ حقلا دلاليا مستقلا يمكن تلمسه في كثير من القصائد الناصرية، ومن نماذج ذلك ما ورد عن الأديب أحمد بن موسى، بحيث قدم وصفا دقيقا لعملية الرحلة، وللأجواء النفسية التي صاحبتها، وللأثر البليغ الذي تركته في أعماق الأحبة:

لم أملك الصبر يوم البين إذ نشطوا	إلى الرحيل وثوب الليل منسدل
وأوثقوني وقالوا امكث هنا زمنا	وخلفوني سليب العقل وارتحلوا
وخلفوني غريب الدار ذا شجن	أشكو نواهم وهم بمهجتي نزلوا
وأودعوا في الحشا جمر الجوى سحرا	وودعوني ونار البين تشتعل
فسرت إثرهم حفظا لعهده	كيف المقام ولي في وصلهم أمل
حرمت عيني نوما في تطالبهم	شوقا إليهم وهم مروا وما احتفلوا
وكل حي رأيت جئت طارقه	عنهم أسائله يقول قد رحلوا
بالأمس شدوا حمولا فوق عيسهم	وفيهم قمر بالحسن يشتعل
إن رمت وصلهم فامض على عجل	ذوالشوق لا يعتريه البخل والكسل
آه من البين إن البين أسقمني	يوم الوداع عدو خطبه جلل
يا لائمي في هواهم زدتني شغفا	هم أهل بدري أنا راض بما فعلوا[1]

ففي هذه الأبيات تراكمت الألفاظ والعبارات الدالة على الرحلة وعلى قسوة الفراق. وقد تداخلت معها ألفاظ العشق والمحبة، بحيث رسمت هذه الأبيات صورة مأساوية للعاشق الذي اكتوى بنار العشق من ناحية، وبنار البين والفراق من ناحية أخرى. وقد عكست الألفاظ هذه المعاناة المزدوجة. (لم أملك الصبر يوم البين نشطوا إلى الرحيل أوثقوني امكث هنا خلفوني ارتحلوا غريب الدار أشكو نواهم

(1) الكناشة الناصرية، ص: 111.

وودعوني نار البين فسرت إثرهم المقام الوصل مروا وما احتفلوا رحلوا شدوا حمولا فوق عيسهم آه من البين يوم الوداع). فهذا المعجم يعكس مدى اتباع الناصريين للنموذج الشعري العربي القديم، وقد كان ذلك ناتجا عن احتكاكهم المتواصل بالتجارب الشعرية الموروثة، وعن التشابه الحاصل بين ظروفهم الحياتية وحياة العرب في الصحراء.

ويعود الشاعر نفسه ليطرق موضوع الرحلة في نص آخر، مستحضرا ما تناقلته الأشعار العربية وما تواتر على لسان الشعراء العرب القدماء:

يـــا ســـاريا والليـــل داج حالـــك	والـــشهب للأعـــداء بالمرصـــاد
يطـــوي صـــحائف مهمـــة متعـــسفا	والأفـــق معتكـــر بـــساج حـــداد
برواحـــل مـــن ضـــمر يفـــري الفـــلا	تـــرقص مطربـــة لرنـــة شـــاد
عـــرج علـــى مغنـــى الـــولي إمامنـــا	بربـــوع أم ربـــيعهم يـــا حـــاد[1]

3- المعجم الاستعاري:

تتجاوز اللغة الشعرية – في كثير من الأحيان- طابعها المعجمي المباشر، لتدخل في علاقات جديدة مع مكونات أخرى. وهو ما يجعلها تكتسب قدرة على أداء المعاني في سياقات شعرية مختلفة. والشاعر الحق هو الذي يستطيع تطويع اللغة وتوليدها لتنتج دلالات جديدة تحقق مقصدية التأثير كما تحقق جمالية التعبير. ولهذا يحتاج الشاعر إلى الاستعانة بمعاجم متنوعة، يستعملها استعمالا مقصودا في غير سياقاتها الأصلية ليخلق نوعا من الإثارة الأسلوبية التي تشد القارئ وتستميله.

وإذا تأملنا النصوص الشعرية الناصرية وجدناها لا تكتفي بالمعجم الوظيفي الصريح والمباشر، ولا بالمعجم العربي الجاهلي الموروث، وإنما تتخللها معاجم استعارية تنتظم بجنب المكونات اللغوية السابقة لبناء الدلالة المقصودة. فالشاعر لم يكن دائما يسمي الأشياء بأسمائها، وإنما يسلك سبيل المجاز والاستعارة والإشارة مع وجود قرائن مصاحبة دالة على الموضوع الأصلي. وحضور هذا المعجم في الشعر من شأنه أن يزيد من أدبية النص ومن جماليته التعبيرية. كما أنه يثير القارئ لحظة تلقيه للأثر الأدبي، ويدعوه إلى المشاركة في إنتاج المعنى ومطاردة الدلالة.

ويمثل المعجم الغزلي أهم المعاجم التي مثلت دور الاستعارة والمجاز في الشعر الناصري. فقد استعان الشعراء بهذا المعجم، ووظفوه في سياقات شعرية مختلفة.

---

(1) الرياحين الوردية،ص:48

ومن القصائد الناصرية التي اعتمدت في بنائها اللغوي هذا المعجم الاستعاري، ما ورد عن الأديب أحمد بن موسى الناصري من قصيدة مطلعها: [الرمل]

هـالني الـصد فقلـبي موجـع	مـستهام ورشـيق برمـاح
رق عـذالي لنـوحي ورثـوا	وحبيـب القلـب راض بـالنواح
طالمـا عللـت نفـسي بـالمنى	فحـروف الكـل أدراج الريـاح
يـا كـريم الأصـل والفـرع ومـن	لفظـه عـذب زلال أقـداح

بعد هذه المقدمة الغزلية التي اختار الشاعر لغتها بعناية فائقة، وبعد أن جعل القارئ يعيش أجواء العشق والغرام، ينتقل الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، ليكتشف القارئ أنه كان ضحية تضليل معجمي مقصود، إذ كيف له أن يدرك المقصد من هذا القول الشعري وقد حاصره الشاعر بحواجز غزلية كثيرة مارست أسلوب الضغط على المتلقي، وعملت على توجيه فهمه وإدراكه، ولعبت بذهنه ومشاعره:

بنـت فكـر قـد أتـتني زائـرة	ذات حـسن ودلال ووشـاح
أمـا والله سـباني حـسنها	لحظهـا في القلـب رمـح وصـفاح
ومحياهـا صـباح مـسفر	بـين ليـل حبـذا ذات الـصباح
وجـبين كالـضحى طلعتـه	ورضـاب عـسل مـسك وراح
ثغرهـا الأشـنب وضـاح اللمـى	فـرد عقـد جـوهر وأقـاح
ولهـا سـهم كحيـل صـائب	قوسـه الـصدغ سـريع في الجـراح
وجنتاهـا جلنـار حاشـا	خـدها الوهـاج ورد في انفتـاح
عـبرت بحـر معـان وأتـت	لؤلـؤ الفـيروز بـادي والـصحاح
أقبلـت في حلـة مـن رفـرف	تتهـادى بـين أزهـار البطـاح
طـرر الحـسن علـى وجنتهـا	يـشي بالـسعد علـى الأقـاح[1]

إذا تتبع القارئ لغة هذه القصيدة وجد أن المعجم الغزلي حاضر بقوة من بداية النص إلى نهايته. فقد استدعى الشاعر كل ما درج عليه شعراء الغزل في هذا الباب من الأوصاف والتعابير: (الصد قلبي مستهام رشيق برماح عذال نوحي حبيب القلب المنى لفظه عذب زلال حسن دلال وشاح سباني حسنها

(1) الروض الزاهر، ص: 374.

لحظها رمح وصفاح محياها صباح مسفر جبين كالضحى رضاب عسل مسك وراح ثغرها الأشنب وضاح اللمى سهم كحيل وجنتاها خدها أقبلت في حلبة تتهادى طرر الحسن...).

بعد هذه الكثافة في توظيف لغة الغزل، لا يشك أحد في أن الشاعر قد أفرغ ما به من شحنات عاطفية، وما اعتمل في قلبه من مواقف الإعجاب والانبهار والميل الشديد إلى درجة فقد معها اتزانه وتوازنه النفسي. وبعد هذه المعاناة الشديدة وهذه التجربة الغرامية القوية، نكتشف، أخيرا، بأن الموضوع مخالف تماما لما توقعه القارئ المتلقي لهذا النص. فليس هناك امرأة ولا لحظ ولا خد ولا ثغر ولا وجنة... ولكن الأمر يتعلق بقصيدة تلقاها الشاعر بمناسبة خاصة[1]. وبذلك تحولت القصيدة إلى امرأة فاتنة اجتمعت فيها عناصر الجمال، تسبي العقول بحسنها، وتصيب القلوب بسهام لحظها. وهكذا حققت استعارة المعجم الغزلي وظيفتها الجمالية والتأثيرية، كما أنها كشفت عن شاعرية كبيرة وخيال مبدع وخلاق.

ويعود الشاعر إلى هذا الاستعمال في مناسبة أخرى، بحيث يستعين بالمعجم الغزلي لتقريظ إحدى قصائد الأديب محمد العلمي الحوات[2]. وكأنه لا يجد وسيلة أكثر تأثيرا، ولا لغة أكثر بلاغة من لغة الغزل للتعبير عن إعجابه وانبهاره بإبداع صاحبه: [البسيط]

أهلا بها غادة حسناء لابسة	ثوب المحاسن تحكي البدر في الظلم
زفت إلينا ضحى تزري بشمس ضحى	تختال في حلل تخطو بلا قدم
أحيت صبابة مشتاق بزورتها	وأنعشته بلثم ثغرها البسم[3]

فالشاعر لا يسمي الأشياء بأسمائها، وهو ما يضلل القارئ ويلقي به في دوامة التأويل إذا لم يتعرف على ظروف هذا النص وسياقه العام. وكيف له أن يدرك ذلك وسط هذا الزخم من الألفاظ الغزلية: (غادة حسناء ثوب المحاسن تحكي البدر زفت إلينا تختال أحيت صبابة مشتاق لثم ثغرها البسم...).

وهذا الاستعمال أصيل في تراثنا الشعري، ومتداول عند كثير من الشعراء. فإذا كانت الرؤية الشعرية الحديثة تجعل من المرأة قصيدة، فإن الرؤية الشعرية القديمة كانت ترى في القصيدة الأنوثة والجمال والحسن الأخاذ. ولذلك كان الشعراء يستغلون الحديث عن القصيدة وينتهزون الفرصة والمناسبة ليمارسوا

---

(1) وهي قصيدة للشاعر علي بن محمد بن ناصر، ومطلعها:

حي بالسعد على فن الأقاح	طير يمن بهناء ونجاح

ـ انظرها في الروض الزاهر، ص: 375.

(2) وهي قوله في التهنئة:

هني ذا الجسم بالإبلال من سقم	وعوفي البدن المحفوظ من ألم

ـ انظرها في الكناشة الناصرية، ص: 97.

(3) الكناشة الناصرية، ص: 97.

لعبة التقية الشعرية، بحيث ينسون القصيدة، ويطيلون في وصف المرأة وذكر جمالها وحسنها بأسلوب العاشقين العذريين. وهكذا يحول المعجم الغزلي النص إلى سياق غزلي صرف، ويغير اتجاهه وبسبب حضور الأسلوب الاستعاري ضاعت القصيدة المقرظة وانمحت آثارها وسط هذا السياق الرمزي الماكر.

ومن المعاجم المستعارة في النصوص الشعرية الناصرية، المعجم الخمري، وهو قليل بالمقارنة مع المعجم الغزلي. ولذلك ظلت ألفاظ الخمر وما يرافقها نادرة عند أبناء البيت الناصري. بينما نجدها عند الأدباء المنتمين للزاوية، وعلى رأسهم الأديب محمد الصغير الإفراني (ت: 1157 / 1156)، بحيث لم يكن يجد حرجا في توظيف المعجم الخمري في مدحه للشيخ أحمد بن ناصر الخليفة. وقد أقحم هذا المعجم في غير سياقه الأصلي، ووجهه وجهة أخرى مغرقة في الرمزية على طريقة الشعراء الصوفية في ذكرهم للخمرة:

فاشرب من الراح ما يشفي الهموم	به فالراح مدفاعة هما وأحزانا
وإنما الراح صابون الهموم إذا	خامرت القلب صار القلب نشوانا
من لا تحركه الصهبا معتقة	فعمره ضاع في الأعمار مجانا
تخالها في صحاف الجون لامعة	في سدفة من سواد الأفق نيرانا
فاخلع عذارك طوعا في خلاعته	وارخ لخيل الصبا واللهو أرسانا
ولا تكن قنطا من سوء مكتسب	فربما منح الرحمان غفرانا
وفي مديحك للشيخ بن ناصر ما	تنال منه بفضل الله رضوانا[1]

ففي هذه الأبيات يحضر المعجم الخمري بكثافة ملحوظة:(اشرب – الراح – خامرت – نشوان – الصهباء – معتقة – صحاف الجون – لامعة – نيران) وهو المعجم الذي تردد في الشعر الخمري عند أبي نواس وغيره من شعراء المجون.ومعلوم أن شاعرنا قصد هذا المعجم من باب الاستعارة، ووظفه توظيفا مجازيا لخدمة سياقه التخاطبي. ومن تتبع هذه الأبيات وتأملها خارج سياقها يكاد يجزم بدعوة الشاعر إلى معاقرة الخمر، وذلك لما أبداه الشاعر من مواقف إيجابية منها. فهي بالنسبة إليه دافعة للهموم جالبة للسعادة، فمن حظي بها فاز وظفر، ومن حرمها ضاع عمره سدى وخسر.

والأمر نفسه نجده يتكرر عند شاعر ناصري آخر وهو أحمد بن عبد الكريم المكيلدي في مدحه للشيخ أحمد الخليفة، [الكامل]

لو قيل لي يا ابن الهوى ما تشتهي	ممن تحب لقلت فرط تداني

(1) الكناشة الناصرية، ص: 78 ـ 79.

والساقي يسقيني مداما عتقت	في دنها من قبل كل أوان
كانت تصان لأهلها والكرم لم	يخلق ولا كانت بنو ساسان
خمر تخيرها السري وحزبه	أهل الولاية من رجال الشان
وبها ابن أدهم طلق الدنيا فلم	يعبأ بأزواج ولا ولدان
وبها ابن دينار تولـه فاغتدى	جرار ذيل التيه ذا هيمان
لا يختشي شرابها من لائم	كلا ولا يخشون ذا شنآن
من ذاق منها يهتدي ومن اغتدى	ريان منها يعط خير جنان
خمر بها كان ابن ناصر الرضي	يسقي الصداة بكأسه الريان[1]

فقد استعار الشاعر من المعجم الخمري باقة من الكلمات والمصطلحات التي تعاورها شعراء المجون، وأثث بها فضاء مدحته، وبث فيها نفحته الصوفية التي تضفي على الخمر سمات روحانية خاصة: (الساقي - مدام - دن - تصان - الكرم- خمر- شرابها- ذاق- الصداة- الكأس) فهذا المعجم لم يأت إلا من باب الاستعارة. وقد عرف الصوفية بتداولهم لهذا المعجم في إطار الرمز الخمري الذي يعد من بين الآليات الفنية التي يعتمدها الشعراء في حديثهم عن اللحظات الإشراقية والحالات الكشفية والمقامات العرفانية التي تتخلل تجربتهم الصوفية. فمن شرب من هذه الخمرة ارتقى في مدارج السلوك وهام في حضرة الذات العلية التي تتجلى لكل من عاقر هذه الخمرة وأكثر منها. إنها خمرة المحبة والعشق والهيام في ذات الله. خمرة هي ليست كسائر الخمر، قديمة مصونة، محفوظة لأهلها قبل أن يخلق الكرم. أشرف على تخيرها الشيخ نفسه، من ذاق منها نال الهدى والفوز بالجنان.

بعد هذا الجرد المفصل للحقول المعجمية الغالبة والمهيمنة في المنتج الشعري الناصري، نستخلص ما يلي:

- أن المصطلح الوظيفي، بجميع أنواعه وتمظهراته، قد فرض نفسه بالقوة على ملكة الشعر، وتسرب إلى صميم العملية الشعرية بدون استئذان. فأضحى جزءا من أسلوب الشعراء وعلامة دالة على انتمائهم الشعري الذي لا يختلف عن انتمائهم الروحي والأيديولوجي.
- أن المعجم العربي البدوي الصحراوي يعكس البيئة الاجتماعية والطبيعية التي فرضت حضورها في الشعر، على اعتبار أن ظروف الممارسة الشعرية والشروط الموضوعية للإبداع قد تشابهت في الكثير من الجوانب بين التجربة الشعرية الجاهلية والتجربة الشعرية الناصرية.
- أن اللغة الشعرية في المنتج الشعري الناصري قد حافظت - في الغالب -على دلالتها المعجمية المألوفة، فلا يجد القارئ عناء في فهم الغايات والمقاصد والمعاني. فهي تعتصم ببساطتها وتلازم

---

(1) الرحلة الناصرية ج1/ 22،طلعة المشتري ج 2/ 61-65

المباشرة والوضوح. وبذلك تبقى اللفظة لا تتسع إلا للدلالة الاصطلاحية الأصلية. لكن الشاعر كان - من حين إلى آخر- يركب مركب المجاز والإيحاء، فيبث في لغته بعض الجمال، ويغذيها بمعاجم استعارية تدل على مستوى الملكة الشعرية، وعلى قدرة الشاعر على ترويض اللغة وتطويعها وتوظيفها في مختلف السياقات الشعرية.

الفصل الثالث

البنية الأسلوبية

الفصل الثالث

البنية الأسلوبية

مهاد

إن الالتفات إلى الظاهرة الأسلوبية في الشعر الناصري بوابة لاكتشاف شخصية الأديب الناصري، ومدخل للتسلل إلى طبقاته النفسية ومكوناته الثقافية. فالأسلوب مظهر فني يتم توظيفه للتعبير عن الأفكار والمشاعر والتصورات. وبواسطته تفصح الشخصية المبدعة عن تميزها وتفردها. بل إن الأسلوب مرآة عاكسة لطريقة التفكير، ومبرزة للعواطف والمشاعر الباطنية. ولهذا ذهب أغلب الأسلوبيين إلى اعتبار (الأسلوب هو الرجل ذاته) [1]، ويعني ذلك أن الأسلوب صورة صادقة لصاحبه ولفلسفته في الحياة. كما أنه الوسيلة التي يعبر من خلالها المبدع عن رؤيته للعالم، باعتباره فردا ينتمي إلى جماعة، يحمل قيمها ومعتقداتها، ويكرس خطابها عمليا وفنيا.

إن الأسلوب – كما يذهب أغلب الأسلوبيين – هو الطريقة التي يشكل بها المبدع ذاته في عمله الأدبي تشكيلا فكريا وعاطفيا ونفسيا. وهذا ما يجعل لكل مبدع طابعه الخاص الذي يميزه، فتكون له بصمته الدالة عليه في أسلوبه، تعكس طريقة تفكيره وتعبيره وتصويره. وهناك عوامل داخلية وخارجية تطبع شخصية المبدع بطابعها، ثم تنعكس بخصائصها على شعره من خلال الأسلوب.

والأسلوب الشعري في التراث الناصري – من هذه الخلفية المنهجية–، سيكون حتما مرآة تنعكس فيها شخصية الأديب الناصري كفرد ممثل لذاته، وكممثل لجماعته التي ينتمي إليها.بل إن أسلوبه قد يستوعب شخصية المثقف المغربي المنتمي للزوايا في العصور المتأخرة. فالانتماء الجغرافي والاجتماعي والفكري والروحي من العوامل الأساسية التي طبعت شخصية هذا الأديب، وجعلت له خصوصية وتميزا في التفكير والتعبير. فالأديب الناصري عضو في جماعته، مرتبط بثقافتها وقيمها، يفكر من داخلها،ويتنفس بنفحاتها. وعلى هذا الأساس يتأثر فكره وذوقه بما تقدمه بيئته من قيم ومعتقدات ومفاهيم، وتستجيب ذائقته الأدبية وحساسيته الفنية لإملاءات هذا الواقع واختياراته.

---

[1] من بين النقاد الأسلوبيين القائلين بهذه القولة:

- بيفون،في كتابه: مقالات في الأسلوب

-هنري موريير، في كتابه:سيكلوجية الأسلوب

- ليو سبيتزير، في كتابه: اللغة والتاريخ الأدبي

-انظر:-أحمد الشايب، في كتابه:الأسلوب:دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. الشركة التونسية للتوزيع، 1984

وعبد السلام المسدي، في كتابه: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون.،مكتبة النهضة المصرية ط8– 1988

فالأسلوب الشعري عند الناصريين - بشكل عام- هو صورة نمطية للأسلوب الشعري السائد في تلك الفترة من تاريخ المغرب الثقافي. أسلوب له مميزاته وخصائصه العامة التي اكتسبها من البيئة الثقافية الموجهة للحقل الأدبي. ولذلك وجب أن نستحضر هذا المعطى في كل محاولة لمحاورة النص الشعري الناصري.

ولملاحقة الظاهرة الأسلوبية في الشعر الناصري فإن ذلك يحتاج إلى بحث مستقل لكون الأساليب الشعرية كثيرة ومتنوعة، ولهذا ارتأيت أن أكتفي بالظواهر الأكثر حضورا وهيمنة.وجعلتها في ثلاث: التناص – التضاد – التصوير.

1- خطاب التناص:

إن عملية الإبداع الفني للنص الأدبي مخاض فكري وذهني ونفسي، تسبقه تفاعلات كثيرة، تمر عبر مراحل مختلفة من الإخصاب والتمازج الجيني للنصوص السابقة، فتتلاقح وتتفاعل فيما بينها لتنتج مولودا فنيا جديدا يطلق عليه اسم (النص الأدبي). فذاكرة المبدع أو فكره عبارة عن مستودع تتراكم فيه الصور والأفكار وتتزاحم فيه التعابير والمعاني. والمبدع كلما حاول تشغيل طاقته الإبداعية، يجد نفسه مضطرا للاستجابة للتداعيات التي تتداعى إلى ذهنه، فتنساب بتلقائية وعفوية لتساهم في البناء أو التشكيل الفني للنص الجديد. ولكن بصمات وآثار تلك النصوص تبقى حاضرة بصورة صريحة أو ضمنية في المولود الجديد، لأن المبدع، بصفة عامة، لا يستطيع التنكر لمخزونه الثقافي، أو إحداث قطيعة فنية مع ذاكرته. فهو في حوار متواصل مع ثقافته، يلبسها ويتمثلها ويخضع لها، ينصت إليها، ويصغي لنداءاتها وتوجيهاتها، ويعمل بإرشاداتها وتعليماتها. إنه يظل في أغلب الأحيان مخلصا لتراثه الخاص الذي تشكل مع دوام المطالعة وكثرة الاحتكاك وحجم المحفوظ الذي حصل عليه خلال مسيرته التحصيلية ومساره الثقافي. كل ذلك ساهم في طبع ذائقة الأديب بطوابع مختلفة، تظهر ملامحها في المستويات الفنية لنصوصه.

ولقد عالج النقد الأدبي- قديمه وحديثه- هذه الظاهرة، وجعل لها مباحث في المصنفات والدراسات النقدية، واختلفت مواقف النقاد وآراؤهم ومصطلحاتهم حول هذا المعطى الفني. فقد نظر النقاد العرب القدامى إلى هذا الموضوع باهتمام كبير، ووضعوا له مفاهيم ومصطلحات، وصنفوا فيه كتبا ومصنفات. وكان مصطلح (التضمين) أهم ما وضعوه في هذا السياق، وذلك للدلالة على عملية تسرب المعاني والأساليب وانتقالها من نص إلى آخر، ومما جاء في تحديدهم لهذا المفهوم، قول ابن الأثير في شرح عملية التضمين، وهي أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره قصدا للاستعانة على تأكيد

المعنى المقصود[1]. ولكن النقاد العرب ذهبوا إلى أبعد من ذلك، حينما تتبعوا الأشعار واقتفوا آثار النصوص فلاحظوا ظاهرة الأخذ والاستفادة من بعض الأعمال الإبداعية السابقة. ونظروا إلى هذه الظاهرة نظرة الريبة والرفض، ويدل على ذلك مصطلح (السرقات) [2] بما يحمله من دلالة قدحية. كتعبير عن موقف الإدانة لكل ممارسة إبداعية بالتبعية. ولذلك تعددت المفاهيم الحاملة لهذا المعنى ك(الأخذ الإغارة) على سبيل المثال. وقد ميز النقاد العرب بين هذه الظاهرة وخاصية (الاقتباس)، وحددوا هذا الإجراء في الاستعانة بالنصوص الدينية في عملية الإنشاء الشعري والنثري.

ومما لاشك فيه أن ظاهرة تفاعل النصوص وتلاقحها وتحاورها وانفتاحها على بعضها البعض قد فرضت نفسها على الساحة النقدية، ووجهت اهتمام النقاد إليها، وهذا ما تدل عليه أعمال النقاد القدامى الذين تتبعوا ظواهر الأخذ والسرقات في أشعار المتنبي وأبي تمام وغيرهما.

وقد فرضت هذه الظاهرة نفسها أيضا على النقاد المعاصرين، وحظيت باهتمام خاص في الدراسات النقدية الحديثة. وقد أوجد لها النقد المعاصر مصطلحا واسع الدلالة يندرج فيه كل ما يتعلق باستدعاء النصوص وتحاورها، وهو مصطلح (التناص). وقد كانت بداية استعمال هذا المصطلح النقدي مع أعمال الناقد الروسي (ميخائيل باختين) [3] وتلميذته (جوليا كريستيفا) [4]. ثم ما لبث هذا المصطلح أن فرض نفسه في الساحة النقدية على يد نقاد آخرين من أمثال (جيرار جينت) [5] و(رولان بارت) [6] وغيرهما. وكانت أغلب التعريفات تلتقي في مركز أساسي يجعل من التناص مصطلحا يدل على اندماج النصوص وتقاطعها وتحاورها، وذلك باعتبار أن أي نص ما هو إلا نتاج لنصوص كثيرة سابقة عليه، وكل

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد البابي الحلبي، ص: 203، القاهرة،1939.

(2) انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ت. محمد قرقزان. ج2/ ص1037-1059-وانظر:مصطفى هدارة:مشكلة السرقات في النقد العربي.،مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة ط1 / 1964

(3) فيلسوف ولغوي وناقد روسي، صاحب أعمال نقدية عديدة منها.ـ مشكلات في شعرية دستوفيسكي 1973ـ أسئلة الأدب وعلم الجمال 1975.
ـ الماركسية وفلسفة اللغة 1979.
انظر مخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال المغرب 1986.

(4) من أبرز نقاد البنيوية، ومن أعلام السيميولوجيا الحديثة، ركزت أبحاثها على مفهوم التداخل النصي، من أعمالها: أبحاث في تحليل المعاني 1969، اللغة المتعددة 1977.
ـ انظر كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد زاهي ـ مراجعة عبد الجليل ناظم، ط. 2، دار توبقال، المغرب 1997.

(5) ناقد وباحث فرنسي من نقاد نظرية الأجناس الأدبية من أعماله: مدخل إلى معمارية النص 1979، بدايات 1987
انظر عبد الحق بلعابد: عتبات — جيرار جنيت-من النص إلى المناص. تقديم سعيد يقطين. الدار العربية للعلوم 2007

(6) ناقد فرنسي وهو من أعمدة النقد المعاصر من أعماله: درجة الصفر في الكتابة 1953-أساطير1957-راسين1963- نقد وحقيقة 1966

نص هو تشرب واستيعاب وتحويل لنصوص أخرى[1]. أو بعبارة جنيت، هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر.

ومن هذا التداخل وهذا التقاطع تنشأ فيزيولوجية النص الجديد، وتتشكل لوحته الفيسفسائية حسب تعبير كرستيفا . فتظهر التفاعلات النصية المتعددة داخل بنية النص الواحد، ويتم إلغاء الحدود بين تلك النصوص جميعها، مما يعطي للنص قدرة على الانفتاح على آفاق جديدة، تجعله غنيا وحافلا بالدلالات والمعاني. وحينما تلغى الحدود بين النصوص، فهذا يعني إلغاء الأبوة النصية أو الملكية الخاصة للنص. لأن النص لم يأت من عدم، ولم ينشأ من فراغ. وإنما جاء إفرازا لتلاقحات نصية وتفاعلات كثيرة ومؤثرات متعددة. وهذا ما اصطلح عليه بالعولمة النصية التي تعمل على تذويب الحدود وإلغاء الخصوصية والملكية في النصوص الأدبية. فالنصوص الحاضرة هي مستودع لنصوص كثيرة غائبة، ورحم تتجمع فيه فعاليات نصية متعددة قد تكون متجذرة في التاريخ والتراث أو مواكبة ومعاصرة. إذ ثمة عناصر غائبة من النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين[2].

على أن هذه النصوص الغائبة ليست كلها سهلة الإدراك والضبط فغالبا ما تكون في حالة زئبقية لزجة تمتنع عن التصيد والبوح، وبعضها يتحول إلى شفرات منسية لا يمكن إدراكها وتحديد أصولها القديمة[3].

فالظاهرة التناصية تستهدف استثارة ذاكرة القارئ واستدعاء مخزونه القرائي ودفعه إلى الاستغراق في مخاطبة النصوص واستنطاقها والاستماع إلى الأصوات المنبعثة من أعماقها. فتتحول القراءة النقدية للنصوص الأدبية إلى رحلة فنية في الذاكرة الثقافية، وإلى تشخيص لجينات النص وعناصره البنيوية وشفراته الوراثية. فالقراءة التناصية تتحول إلى تحليلات مخبرية دقيقة للكشف عن الترسبات الكامنة في طبقات النص والتي أصبحت، مع عملية الاندماج، جزءا من كيانه الفني. كما أن فهم النص متوقف على قدرة القارئ وفطنته لإدراك العلاقات التناصية والاطلاع الواسع للتمييز بين النصوص المزاحة ووجهة النص الذي حل محلها[4]. فحضور العناصر المتحاورة داخل جسد النص الواحد يحتاج إلى فراسة القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة.

وإذا كان النص الأدبي ملتقى لنصوص كثيرة متحاورة ومتقاطعة مقروءة ومسموعة، فهذا يعني أن النص ليس ذاتا مستقلة، بل إنه سلسلة من العلاقات التي يقيمها مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، كما

---

(1) عبد الله الغذامي.الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية ص: 131، النادي الأدبي الثقافي. جدة ط1 .1985.

(2) تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة،. ص: 30، دار توبقال، البيضاء ط.(1) د ت

(3) احمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص: 387،الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط (1) د ت

(4) أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري. ص:64،شركة بابل للطباعة و النشر- الرباط1991

يعني أن النص المعين المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه وتكوينه"[1]. وبذلك تكون عملية التناص عملية استيعاب وتحويل لعدد من النصوص، ويصبح كل نص نوعا من إعادة إنتاج لنصوص سابقة أو متزامنة[2]. وهذا يفرض عدم الاكتفاء بأسلوب الاجترار السكوني للنصوص الأخرى، ويدعو إلى تحقيق التمثل والتفاعل والامتصاص والتحويل. وذلك لأن الكتابة مستويات مختلفة، فإما أن تكون سطحية اجترارية، وإما أن تكون إبداعا جديدا. والإبداع الجديد لا يسمح بظهور آثار نصوص سابقة في لحمته، وإن جعل من هذه النصوص منطلقا له. وبعبارة أخرى، فإن أي نص أدبي لا يستطيع إخفاء آثار السابقين وآرائهم يظل نصا بعيدا عن مجال الإبداع"[3].

وبناء على هذا التمهيد النظري، نجد أنفسنا في وضعية التساؤل عن ظاهرة التناص في الشعر الناصري وعن مستوياتها ومظاهرها. وهذا يفرض علينا الاستماع إلى النص الأدبي واستنطاق بنياته ليبوح بما يختزنه من نصوص غائبة ومنسية في الذاكرة التي تشكل الخلفية الثقافية للشاعر الناصري.

I – التناص مع النصوص الدينية

يحتل الخطاب الديني المرتكز الأساسي الذي يعتمد عليه الشعر الصوفي بمختلف أشكاله وفروعه وامتداداته. فالمادة الدينية، فكرا وأسلوبا وألفاظا، تعد المادة الخام التي يصوغ منها الشاعر رؤاه وعباراته وتعابيره الفنية. ولهذا لا نستغرب إذا ما هيمن الخطاب الديني على المادة الشعرية الصوفية، لأن الشاعر الصوفي، بصفة عامة، شاعر منسجم مع سياقه الفكري والاجتماعي والنفسي، يعبر بالشعر عن تجربته الحياتية / الصوفية، بأسلوب هو أقرب إلى ما يتداوله في فضاءاته الصوفية وفي محيطه الاجتماعي. فهو ينقل بالشعر أحاسيسه وتصوراته ومواقفه وانطباعاته، كما ينقل الواقع الصوفي نقلا صادقا بما فيه من أذكار وابتهالات وتراتيل وطقوس دينية. وبذلك لا يستطيع الشاعر المتشبع بالخطاب الديني والمنخرط في السياق الروحي والصوفي أن ينفلت من الضغط الذي يمارسه عليه الواقع اليومي. فالمادة الدينية توجه إرادته الفنية، وتتحكم في تصوراته ورؤاه، وتتدخل في تحديد جمله وعباراته. وقد تمثلت هذه السلطة في اكتساح النص الديني لمعظم أشعار الصوفية، وفي اندماجها مع السياقات الشعرية المختلفة، بحيث أصبحت مكونا أساسيا في اللغة وفي الصور الشعرية وفي التشكيل الفني للقصائد. وساهمت في تأدية أغراض فكرية أو فنية أو كليهما معا[4].

---

(1) فاضل تامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص: 92، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48 ـ 49، السنة 1988.

(2) احمد الطريسي اعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية، ص: 60 ـ 61.

(3) م نفسه ص: 65

(4) أحمد الزعبي: التناص، نظريا وتطبيقيا، ص: 11، المؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ط 2- 2000.

وحينما نتحدث عن المادة الدينية في الشعر، فإننا نقصد مباشرة النص القرآني والنص الحديثي، وما تفرع عنهما من مأثورات. ولذلك أجد السياق يفرض علي تتبع المادة الدينية بنوعيها واستقصاؤها في الخطاب الشعري الناصري، وذلك لنبش معمار النص الشعري الذي تشكلت لبناته من النص الديني في الدرجة الأولى.

أ- التناص مع النص القرآني:

ظل النص القرآني معينا خصبا ومصدرا أساسيا من مصادر الإلهام الشعري للشاعر الصوفي وغيره. وقد استطاع النص القرآني أن يتسرب إلى وجدان الشعراء، ويستقر في ذاكرتهم، ويزاحم المصادر الثقافية الأخرى، ويتفاعل مع كل الخطابات التي ينفتح عليها الشاعر. فكان هذا الحضور القوي بارزا في مختلف الأشعار مهما اختلفت مقاصدها وأهدافها، سواء تلك الأشعار التي اتجهت بالشعر نحو خدمة الخطاب الديني وتصوراته، أو التي اتجهت به إلى اتجاهات أخرى.

ولم يكن الشاعر الناصري استثناء في هذا الجانب، وهو ذاك المبدع الذي تربى على مائدة القرآن، واغترف منها وارتوى من حياضها. فقد وجد نفسه مدفوعا بقوة إلى احتضان هذه المادة، وإلى جعلها مكونا أساسيا في بنية قصائده. وقد برز هذا الحضور القرآني في النص الشعر الناصري في أكثر من مستوى. فهو حاضر على مستوى الرؤية والدلالة والمعاني، وحاضر أيضا على مستوى التشكيل اللغوي والأسلوبي. فالقرآن الكريم بكل مكوناته وعناصره كان مجالا للاستلهام والاقتباس والتضمين. وهذا ما فسح المجال الواسع للتناص القرآني في القصيدة الناصرية حتى تكاد لا تجد قصيدة إلا ويطالعك فيها أوفي بيت منها ذاك النفس القرآني ممثلا بلفظة أو عبارة، أو مضمنا في معنى أو دلالة.

وقد تنوعت أساليب الشعراء الناصريين في أخذهم من القرآن الكريم، وتعددت اتجاهاتهم وتوظيفاتهم لهذه المادة. فمنهم من يكتفي بالمفردة البسيطة أو بالعبارة التامة، فيوظفها توظيفا فنيا، يستثمر حمولتها الفنية ويمرر قيمها العقدية والفكرية. ومنهم من يلجأ إلى الأساليب والمعاني القرآنية ليحقق بها أغراضا نفسية واجتماعية وتصورية تساهم في تدعيم سياقه الشعري، ومنهم من يستعين بالشخصيات القرآنية ويوظفها توظيفا فنيا يخدم الدلالات التي يرمي إليها.

وبهذه الاستدعاءات يعمل الخطاب الشعري على امتصاص الخطاب القرآني، فيحتويه ويستوعبه بشكل يحقق للتجربة الشعرية أهدافها الدلالية والفنية. وبذلك يساهم النص القرآني في فتح آفاق جديدة للقصيدة الشعرية، ويعمل على تعميق الفكرة. فالشاعر، بوعي أو بدون وعي، يحاول تفجير طاقات النص القرآني واستثمارها ليضمن المشروعية لخطابه والثراء لتعابيره والتأثير لرسالته الشعرية. وقد عبرت القصائد الشعرية الناصرية عن هذا التعامل النفعي من قبل الشاعر مع النص القرآني. وقد حضر التناص القرآني

بمظاهر مختلفة، فتارة نجده لم يتجاوز مستوى الاجترار، وتارة نجده يصل إلى مستوى الامتصاص، وتارة أخرى يفلح الشاعر في الوصول إلى مستوى التحاور مع النصوص القرآنية.

ومن نماذج الواضحة لاجترار النص القرآني، ما نجده في بعض القصائد الناصرية، حيث يكتفي الشاعر بسرد النص كما هو، دونما تدخل أو تحوير، خصوصا إذا كان السياق سياق ثناء وذكر للمناقب والصفات. فهذا الشاعر موسى الناصري يمدح آل البيت الناصري، فيستعين بالنص القرآني ليضخم حجم الثناء ومقداره،وليرسم صورة مثالية للممدوحين قائلا:

التـــائبين العابـــدين الحامـــدين	الســـاجدين في ليـــل مظلـــم[1]

ففي هذا البيت نجد النص الشعري لم يخرج عن المعنى الذي حددته الآية القرآنية[2] في وصف الصالحين ومزاياهم وصفاتهم. ولم يتمكن الشاعر من استثمار هذه الآية أو توظيفها في إثراء المعنى، وإنما ظل عند حدود الدلالة المباشرة.

ويحاول الشاعر أحمد بن موسى الناصري توظيف الآيات القرآنية توظيفا يتراوح بين الاجترار والامتصاص، ففي رثائه لوالده، نجده يبكي ويتحسر على فقدانه وغيابه، ثم ما يلبث أن ينجرف مع سياق سرد المناقب والصفات مدعما ذلك بالنصوص القرآنية التي تداعت إلى ذاكرته فيقول:

قـــوم إذا مـــا الليـــل أرخـــى ذيلـــه	هـــاموا بـــذكر الواحـــد الأحـــاد
جافـــت جنـــوبهم المـــضاجع برهـــة	ذابـــت لحـــومهم علـــى الأجـــساد[3]

ففي هذين البيتين ينبعث الصوت القرآني من خلال توظيف الشاعر للآية الكريمة: ﴿تَتَجَافَىٰ جُنُوبُهُمْ عَنِ ٱلْمَضَاجِعِ ...﴾[4]. ونلاحظ أن الشاعر حافظ على البنية التركيبية للآية ولم يتصرف إلا بشكل بسيط جدا. فالتداعي يحصل بسرعة بمجرد التواصل مع البيت الشعري، فلا يحتاج المتلقي إلى جهد كبير للوصول إلى خلفية هذه العبارة وإلى أصولها المرجعية. ومن أمثلة هذا النوع كذلك قول الشاعر في القصيدة نفسها:

---

(1) الروض الزاهر، ص: 362 ـ 363.

(2) سورة التوبة الآية 106

(3) الرياحين الوردية، ص: 47.

(4) سورة السجدة، الآية 16.

لا زلـــت مـــسرورا بمـــا أولاكـــه	رب عــــديم النـــد والأضــــداد
وهــــو القـــدير إذا يـــشاء يجمعنـــا	في جنـــة الرضـــوان في أرغـــاد[1]

فالشاعر- وهو في سياق الدعاء- يستحضر النص القرآني، من قوله تعالى: ﴿وَهُوَ عَلَىٰ جَمْعِهِمْ إِذَا يَشَآءُ قَدِيرٌ﴾[2]، ويستشهد بـه كمـا ورد في سـياقه القرآنـي دونمـا تحـوير أو امتـصاص. وتكـشف هـذه الاستدعاءات القرآنية عن مستوى الضغط الذي يمارسه المحفوظ القرآني على ذائقة الشاعر بحيث يستسلم لـه وينجرف مع خطابه وحمولته دونما وعي منه.

وفي سياق آخر يستعين الشاعر بالنص القرآني ليصوغ به أسلوب النصيحة والإرشاد. فيتوجـه إلى مخاطبه ناصحا وموجها ومحذرا من زيارة بلاد درعة قائلا:

يـا صـاح إن رمـت القـدوم لدرعـة	ع وصـــيتي فأنـــا الخـــبير بـــدائها
عـــرج بقـــرب ثنيـــة في روضـــة	إن جئتهـــا أو كرمـــة بإزائهـــا
واقـصد في مـشيك وادرع ثـوب الـدجى	مـــستخفيا قبـــل انـــبلاج ذكائهـــا[3]

ففي البيت الأخير تتداعى وصية لقمان الحكيم لابنه كما وردت في القـرآن الكـريم ﴿وَٱقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ﴾[4]. فقد حافظ الشاعر على الآية دونما تغيير في بنيتهـا، وكأنـه في معـرض الاستشهاد.

لكن هناك محاولات كثيرة من طرف الـشعراء الناصـريين قـاموا فيهـا بامتـصاص الـنص القرآنـي وعملوا على تحويره والتصرف فيه، وفي ذلك دليل على قدرتهم توظيـف الآيـات والمعـاني القرآنيـة بـشكل يخدم السياق ويقوي دلالته. مثال ذلك ما نجده في القصيدة الهجائية للشاعر علي بن محمد الناصري:

نـــسوا الله فـــأعمى قلـــوبهم	وولى علـــيهم مـــن يجـــور ويظلـــم
قـــرينهم الـــشيطان حرضـــهم علـــى	ركـــوب المعاصـــي وهـــي إثـــم ومـــأثم

---

(1) الرياحين الوردية، ص: 50.

(2) سورة الشورى الآية 29

(3) الكناشة الناصرية ص:109

(4) سورة لقمان، الآية 18.

سـبيل الهـدى والرشـد لا يـسلكونه   وهـم في ضـلال غـافلون ونـيم[1]

فقد حاول الشاعر تذويب النص القرآني في هذا السياق الهجائي فغير من بعض العبارات، وتصرف في مواقع الألفاظ، ولكن دون أن يستطيع إخفاء ظلال الآيات الكريمة التي استعان بها، وهي قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَىٰ وَقَدْ كُنتُ بَصِيرًا ۝ قَالَ كَذَٰلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيتَهَا ۖ وَكَذَٰلِكَ الْيَوْمَ تُنسَىٰ﴾[2] . وقوله تعالى: ﴿وَمَن يَكُنِ الشَّيْطَانُ لَهُ قَرِينًا فَسَاءَ قَرِينًا﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿وَإِن يَرَوْا سَبِيلَ الرُّشْدِ لَا يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا﴾[4].

ومن النماذج الشعرية التي استطاع بها الشاعر الناصري إبراز قدرته على امتصاص النص القرآني، ما نجده في تقريظ الشاعر محمد المكي الناصري للذخيرة الشرقاوية، وذلك في قوله:

قـسما بمـن رفـع الـسماء بغـير مـا   عمـد وأجـرى الفلـك في الأمـواج[5]

فالصوت القرآني ينبعث من هذا البيت ويعلن عن حضوره بقوة على الرغم من محاولة الشاعر التصرف في بنية الآية القرآنية من قوله تعالى: ﴿خَلَقَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾[6].

وفي بعض الأحيان كان الشاعر الناصري يستعين بالشخصيات القرآنية بكل حمولتها التاريخية والدينية، وبكل أبعادها ودلالاتها الرمزية، ويعمل على توظيفها في سياقاته الشعرية، ليساهم حضورها في تضخيم المعنى وفي تحقيق مقاصد الشاعر. ومثال ذلك ما نجده في سياق الغزل من قول الشاعر محمد المكي بن ناصر: [البسيط]

أسـتودع الله لـي في حـيكم قمـرا   يهـواه قلـبي وعـن عـيني محجوبـا
يـا مـن حكـى يوسـف في حـسن طلعتـه   ارحـم محبـا غـدا في الحـزن يعقوبـا
قـد مـسني الـضر مـن طـول البعـاد كمـا   مـس الـسقام نـبي الله أيوبـا[7]

---

(1) الروض الزاهر، ص: 279 ـ 280.
(2) سورة طه، الآية 125 ـ 126.
(3) سورة النساء، الآية 38.
(4) سورة الأعراف، الآية146.
(5) الكناشة الناصرية، ص: 269، وسفر التقاريظ المغربية، ص: 38 ـ 40.
(6) سورة لقمان، الآية9.
(7) الكناشة الناصرية، ص: 27.

فقد كان لحضور كل من (يوسف) و(يعقوب) و(أيوب) دور كبير في تدعيم الصورة المأساوية للعاشق الذي استبدت به أحوال الغرام، فهام في حب معشوقه حتى حلت به العلل والأسقام، فكانت شخصية (يوسف) خير ما يعبر به العاشق عن صورة محبوبه. كما كانت شخصية (يعقوب) أداة فنية للتعبير عن درجة الحزن والعذاب. في حين كانت شخصية (أيوب) معبرة عن الابتلاء والعلل. وكلها أحوال اجتمعت للتعبير عن سياق العشق ومقاماته.

ب – التناص مع الحديث النبوي:

إلى جانب النص القرآني، كان الشاعر الناصري يستند إلى النص الحديثي في بناء عباراته الشعرية للدلالة على المعاني التي يقصدها ويهدف إليها. وقد كان الحديث النبوي فاعلا مؤثرا يساهم في تحقيق مقصدية الإقناع والتهييج والإثارة في السامع والقارئ. ولم يكن الشاعر الناصري يستدعي الحديث النبوي على سبيل الاستشهاد والاستدلال، وإنما كان يلجأ إليه ليستفيد السياق الشعري من شحناته وطاقاته التي تكسب العبارة قوة تأثيرية كبيرة، وتكسب المعنى مصداقية أكبر. ومثال ذلك ما نلاحظه في هذه الأبيات التي تقاطع فيها النص القرآني بالنص الحديثي، وغلبت حمولتهما على فنية الشعر وإيحاءاته، فجاء الخطاب تقريريا مباشرا، يعتصم باللفظة القرآنية والحديثية في دلالاتها المباشرة. يقول أحمد بن موسى في سياق الدعاء: [الوافر]

ولا تشمت بي الأعداء ربي	وكن لي يوم يؤخذ بالنواصي
وثبتني لدى سكرات موت	على الحسنى ولا تجعلني قاصي
وشفع بي أحمد يوم عرضي	عليك فقد برزتك بالمعاصي[1]

ففي هذا التحاور النصي تبرز بصمات الحديث النبوي واضحة، فعبارات (ثبتني لدى سكرات موت) و(شفع بي أحمد يوم عرضي عليك) و(برزتك بالمعاصي) عبارات تحتمي بنسبها النبوي في أكثر من حديث. وهذا يكشف عن حضورها القوي في ذهن الشاعر، وتسربها اللاإرادي وانسيابها التلقائي لحظة الإبداع. وتتسلل النصوص الحديثية إلى السياق الشعري لتضخم المعنى وتزيد من وقعه وأثره النفسي والجمالي. ولتساهم في تشكيل الصورة المعبر عنها. وهذا ما نجده في هذه الحوارية النصية التي تحمل توقيع الشيخ محمد بن ناصر بقوله في سياق الابتهال والتوسل:

(1) م نفسه، ص: 109.

ويوشـــك أن يحظـــى بكـــل منـــاه مـــن	بـــه أحـــسن الظنـــون حقـــا وأجمـــلا
عفـــو تحـــب العفـــو أنـــت إلاهنـــا	فعن عبدك الجاني اعف وارحم تفـضلا[1]

فغير خفي ما يغمر هذين البيتين من حضور لافت للنص الحديثي، فالنصوص النبوية حافلة بالإشارات المؤكدة على حسن الظن بالله تعالى. ولعل ما ورد في الحديث القدسي خير دليل على ذلك **(أنا عند حسن ظن عبدي بي وأنا معه إذا ذكرني...)**[2]. كما لا يخفى حضور النص الحديثي الذي يتخلل البيت الثاني، وهو قول (ص) **(اللهم إنك عفو تحب العفو فاعف عني)**[3].

ومن مظاهر التناص الحديثي، حضور نصوص السيرة النبوية والشمائل المحمدية كمكون أساسي لبناء سياق المديح النبوي، بحيث يعود الشاعر لينهل من محفوظه التراثي ومن ثقافته الدينية ما يساعده على بناء الصورة في سياقه الشعري. وهذا ما نلاحظ بجلاء في نبويات الشاعر محمد المكي بن ناصر، من ذلك قوله: [الطويل]

ألـــست الـــذي أســـرى بـــه الله للـــسما	إلى العـــرش والكرســـي مرقـــى ذوي الـــبر
فـــصافحت أمـــلاك الـــسما وســـلمت	عليـــك كمـــا الأنبـــاء لقـــوك بالبـــشر
ألـــست الـــذي اختـــار الإلـــه لوحيـــه	وخـــصه بالوجـــه المـــنير وبالـــذكر[4]

وفي نبوية أخرى يقول: [الكامل]

أنـــت الـــذي شـــق المـــنير لأمـــره	وحمتـــه في الغـــار الحمامـــة مـــن يـــرى
وتكلمـــت حـــصب الفـــلاة بكفـــه	لمـــا روى منهـــا الجيـــوش الكـــوثرا
وســـريت مـــن حـــرم إلى الأقـــصى إلى	أعلـــى الطبـــاق مناجيـــا رب الـــورى
وتفلـــت في عـــيني علـــي بعـــدما	رمـــدت فأضـــحى كالعقـــاب إذا يـــرى
ورددت عـــين قتـــادة مـــن بعـــدما	قلعـــت وأعـــوز جبرهـــا مـــن أغـــبرا

---

[1] الروض الزاهر، ص: 202، طلعة المشتري 1 / ص: 318.

[2] رواه الإمام البخاري – كتاب التوحيد باب 15. وانظر: زكريا عميرات: الأحاديث القدسية الصحيحة، ص120، دار الكتب العلمية ط1- 1997،

[3] رواه الإمام محيي الدين النووي: الأذكار: كتاب أذكار الصيام، ص:191، دار المعرفة ط 1- 1998،

[4] مخ م ر 1864 / د، ص: 1 ـ 2، الدرر المرصعة، ص: 524.

والظبي والضب إليه تكلما والدوح أومت بالسجود كما جرى[1]

فهذا الامتياح المباشر من نصوص السيرة يجعلها تحقق للنص أكثر من وظيفة. فإلى جانب البعد الفني والجمالي للنص الشعري، يحضر البعد التاريخي والتوثيقي، وبذلك يتداخل المكون الفني بالخطاب السيري،ويتحمل بعضهما بعضا، لتنتج عن هذا التقاطع والتمازج قوة التأثير وشدة الوقع والأثر في نفسية المتلقي. فالسياق الشعري يستفيد من المادة السيرية ويكتسب بها طاقات جديدة مستوحاة من طاقة النص الديني وقوته ومصداقيته.

وهكذا يكون التناص الديني، بجميع مظاهره وأشكاله، علامة دالة على تجذر النزعة الدينية في فكر الشاعر الناصري، وعلى إخلاصه لمرجعيته الفكرية الروحية. ولم يكن حضور النص الديني في القصيدة الناصرية ترفا أو استعراضا مجانيا، وإنما كان أداة فنية لها وظائفها الجمالية والنفسية والفكرية. ولقد استطاع الشاعر الناصري أن يستدعي هذه المادة الدينية ويتحاور معها ويعبر بها عن سياقاته الشعرية المختلفة، وأفاده ذلك في شحن عباراته الشعرية بشحنة أو طاقة زائدة أكسبت الشعر مصداقية وقبولا وتأثيرا وقداسة.

II - التناص مع النصوص الأدبية:

يمارس التراث الأدبي حضوره وتوجيهه وتأثيره في أغلب الممارسات الشعرية، لأنه يشكل المرجعية الفنية والعتاد الأدبي والجمالي الذي يتسلح به المبدع ويستعين به لاقتحام عالم الإبداع الشعري. وعلى الرغم من المحاولات العديدة للانفلات من الضغط الذي يمارسه هذا التراث على إرادة الشعراء، فإن هؤلاء يظلون عاجزين عن مقاومة المد التراثي أو التسربات التي تجتاح ممارستهم الشعرية في أكثر من مناسبة. ومع ذلك فإن الشعراء، في الغالب، يضطرون إلى ممارسة فعل التمويه أو استخدام التقية الفنية للتشويش على صوت التراث المنبعث من ثنايا أعمالهم الشعرية، وذلك لإتلاف بصماته ومحو آثارها من جسد قصائدهم الشعرية.

ولم يكن الشاعر الناصري ليسلم من التعلق بالتراث الشعري، ولم يكن لديه الجرأة على التنكر له أو تجاهله، لأنه كان مصدرا أساسيا من مصادر شاعريته وثقافته وذوقه الفني. فقد تربى الناصريون على مائدة التراث الشعري، وانفتحوا على مختلف التجارب الشعرية المنتمية إلى كل العصور الأدبية. فتحاوروا مع القصائد، وأقبلوا عليها حفظا ومدارسة وتقليدا وتذوقا. فتشكلت ذائقتهم الأدبية على أساس التراث الشعري الذي نهلوا منه. فجاءت قصائدهم ومقطعاتهم الشعرية حبلى ببصمات هذا التراث، مفعمة بالمألوف من المعاني والعبارات والصور، صاخبة بأصوات الشعراء السابقين. ولكن الشاعر الناصري لم يظل

(1) الدرر المرصعة، ص: 259 ـ الكناشة الناصرية، ص: 275 ـ 276.

معيدا للتجارب السابقة أو مجترا للصور والأساليب المألوفة، وإنما كان ينطلق منها ليؤسس عالمه الجمالي الخاص. وهذا ما أهله لإنتاج نصوص شعرية فيها من الأصالة ما يجعلها دالة على نضج فني وإبداعي كبير.

ولعل أهم مظهر من مظاهر التناص مع التراث الشعري في القصائد الناصرية اعتماد الهيكل الفني الموروث والالتزام بالبنية التقليدية للقصيدة العربية. ومن عناصر ذلك اعتماد الكثير من القصائد الناصرية على المقدمة الطللية على الطريقة القديمة. وهذا يدل على أن التصور الفني الذي انطلق منه الناصريون كان يتماهى مع التصور العربي القديم لبناء النص الشعري منذ العصر الجاهلي. ولا أدل على ذلك دالية اليوسي التي تمثل أوضح نموذج في هذا المجال: [الكامل]

عرج بمنعرج الهضاب الورد	بين اللصاب وبين ذات الأرمد
واجز من الجزع الذي بحضيضه	أجداث أصداء العشير المهمد
واربع على الربع المحيل هنيئة	إن الربوع ربيع القلب الأكمد
وقف المطي على ديار أحبة	كانوا الغياث من الزمان الأنكد
وإذا مررت فحي حي إن هم	أذنوا إليك أو المنازل تردد
قوم عزيز جارهم لكنهم	يسلو بهم عن والدين ومولد[1]

ففي هذه المقدمة الطللية تطل علينا الصورة العربية التقليدية التي أضحت النموذج والمثال في تراثنا الشعري. فالمعجم والعبارات والمعاني تفصح عن انتسابها لشجرة القصيدة العربية القديمة، وتعلن عن التزامها بالبنية الفنية للمقدمة الموروثة.

وهناك نماذج شعرية كثيرة سارت على هذا النهج، وهي بذلك تؤكد على حضور البناء التقليدي في وجدان الشعراء وفي مشاريعهم الفنية خلال ممارستهم الشعرية. ومن ذلك مطولة الشاعر أحمد بن عبد القادر التستاوتي: [الكامل]

قف ساعة بين الغوير فأربل	واعطف بمنعطف الرسوم المهمل
واجتر من الطلل الذي بجواره	آثار قوم في البرية كمل
إن الوقوف بها تعلة مكمد	وهي الربيع لقلب كل مبلبل
كانت منازل جيرة أعددتهم	للنائبات وحل باب مقفل

---

(1) الديوان، ص:10 و طلعة المشتري ج1 / 187 ـ 209.

وإذا مـــررت بهـــم فحـــيهم متـــى اذنـــوا وإلا الحـــال أفـــصح مقـــول[1]

وعلى أثر هذين الشاعرين سار الشعراء الناصريون، فبنوا بعض قصائدهم الشعرية بخلفية تراثية واضحة، فوقفوا على الأطلال وتغنوا بها وبمن كان فيها، وبكوا واشتكوا وذكروا الماضي وتأسفوا عليه وتحسروا على فواته.وكل ذلك يبرهن على انتهاجهم النهج الموروث، وسيرهم على طريقة العرب القدامى. فهذا الشاعر موسى بن ناصر يردد الأصداء الفنية القديمة بقوله: [الكامل]

قـــف بـــي علـــى تلـــك المعاهـــد وقفـــة أشـــكو الغـــرام لأهـــل ذاك الـــشان[2]

ويتابعه ولده الشاعر أحمد بن موسى في رثائيته: [الكامل]

قـــف وقفـــة بـــين الحمـــى والـــوادي واذكـــر زمـــان الوصـــل كالأعيـــاد[3]

وإذا كان التناص مع الشعر القديم قد تمثل،في هذه النماذج، على مستوى البناء الفني الذي اتخذه الشعراء إطارا لقصائدهم، فإن اللغة الشعرية القديمة كانت هي أيضا صورة واضحة دالة على حضور القديم وهيمنته على ذائقة الأديب. ويكفي أن نستدل على ذلك بما ورد في هذه الأبيات من كلمات وألفاظ تنتمي للمعجم القديم: (عرج اللصاب حضيض أجداث العشير الممد الربع المطي الرسوم الطلل المعاهد الحمى زمان الوصل...).

ولم يكن الشعراء الناصريون آليين في استدعائهم وتوظيفهم للملفوظ القديم، ولم يكن تعاملهم ساذجا في تعاطيهم مع المستوى المعجمي، وإنما كانوا حريصين على إضفاء طابع الخصوصية على لغتهم الشعرية، حتى تتلاشى النصوص الغائبة وتذوب في كيان القصيدة. وذلك بالعمل على تحوير اللفظة القديمة بما يناسب السياق الحاضر، وبتحميل الكلمة الحمولة الدينية التي تضمن لها الأصالة.

وقد اتخذ التناص الأدبي في الشعر الناصري مظاهر كثيرة تتعدى الإطار الفني للنصوص وملفوظها ولغتها الشعرية. ولعل المعارضات الشعرية كانت أهم صورة ناصعة دالة على تحاور النصوص وانفتاحها على بعضها إيقاعا وتصويرا وتركيبا. وقد برع الناصريون في مجال المعارضات وأبدعوا فيها غاية

(1) نفسه،ج 1 / 210.

(2) الروض الزاهر، ص: 336.

(3) الرياحين الوردية، ص: 47.

الإبداع. وسبق أن رأينا في مبحث سابق[1] مقدار الشغف الذي أبداه الناصريون بهذا الفن، إذ كان من العوامل المشجعة على الإبداع والإنتاج في مجال الفن الشعري. وساعدهم ذلك على إحياء الكثير من النصوص السابقة، كما مكنهم ذلك من إعطاء شحنة فنية إضافية لنصوصهم الشعرية. وهكذا تكون المعارضة شكلا من أشكال التناص بين النصوص الغائبة والنصوص المستحدثة، وإن كان المنطق القصدي في استدعاء النص السابق حاضرا بقوة في المعارضات، مقارنة مع الأشكال الأخرى من التناص.

لقد استطاع الشعراء الناصريون تمثل الخطاب الشعري الغائب، فعملوا على إحيائه على أكثر من مستوى، وقاموا بمحاورته بكل الآليات الفنية المتوفرة لديهم. فاستدعوا الصور الشعرية وأعادوا إنتاجها بلغتهم الخاصة، وفي قالب فني جديد. كما استدعوا الإطارات الموسيقية السابقة، وجعلوا منها أرضية فنية لنظم قصائدهم. واحتفوا بالصياغات والتراكيب والأشكال الفنية المطردة في الشعر القديم، واستحضروها في ممارستهم الشعرية. وبذلك كانت أشعارهم ملتقى لنصوص كثيرة، ومصبا لحساسيات فنية متنوعة، ونقطة تقاطع لأصوات شعرية كثيرة غائبة.

وقد شكل اليوسي أحد الرموز الشعرية في الزاوية الناصرية في مجال توظيف الحوار النصي واستدعاء الموروث الشعري بأكثر من طريقة. وقد شكل الشعر الجاهلي والأموي والعباسي المصادر الفنية الأكثر استدعاء في شعره، ففي قصيدته التي مطلعها: [الطويل]

خليلي مرا بي على الدور والنهر ... لعلي من ليلى أمر على خبر[2]

يحتفظ بالتركيب نفسه الذي يطرد في الشعر القديم وخاصة عند امرئ القيس في قصيدته التي تنافس فيها مع علقمة الفحل بحضور أم جندب:

خليلي مرا بي على أم جندب ... نقض لبانات الفؤاد المعذب
فإنكما إن تنظراني ساعة ... من الدهر تنفعني لدى أم جندب[3]

(1) انظر مبحث: تناسل المعارضات في الفصل الأول من الباب الأول.
(2) الروض، 215 ـ طلعة 1 / 154.
(3) ديوان امرئ القيس، شرح عبد الرحمان المصطاوي ص:74،دار المعرفة بيروت- لبنان،ط1425،2-2004

وقد تحولت هذه الصياغة الاستهلالية تقليدا فنيا لدى شعراء العصور السابقة، وكان كل شاعر يجتهد ويتجاوز من سبقه في التعبير والأداء، مع اختلاف في المعاني والسياقات الشعرية. وهكذا نجد هذه الصياغة حاضرة في شعر الأمويين وخاصة عند قيس بن الملوح في قصيدته التي مطلعها:

خليلي مرا بي على الأبرق الفرد ... وعهدي من ليلى حبذا ذاك من عهد

الا يا صبا نجد متى هجت من نجد ... فقد زادني مسراك وجدا على وجد[1]

وتحضر أيضا عند عمر بن أبي ربيعة في مطلع قصيدته:

خليلي مرا بي على رسم منزل ... وربع لشنباء ابنة الخير محول

أتى دونه عصر فأخنى برسمه ... خلوجان من ريح جنوب وشمال[2]

ومن نماذج الصياغات الشعرية التي تسافر عبر النصوص الشعرية وتستقر في رحاب التجربة الشعرية الناصرية، ما ورد في شعر اليوسي من عبارات تراثية أصيلة. فقد استسلم اليوسي لمحفوظه الشعري وتركه يفعل به ما يشاء، يوجهه ويملي عليه. وهذا ما نلمسه في مطلع قصيدته: [الطويل]

ألم ترياني كلما هبت الصبا ... صبوت إليها والفؤاد على جمر[3]

وهذه العبارة الاستهلالية نفسها نجدها حاضرة عند امرئ القيس في قوله:

ألم ترياني كلما جئت طارقا ... وجدت بها طيبا وإن لم تطيب[4]

وإذا انتقلنا إلى شاعر ناصري آخر، نجد التناص الأدبي حاضرا بقوة، سواء تعلق الأمر باستدعاء النصوص القديمة أو باستدعاء النصوص التي حظيت بالتداول والانتشار في تلك الفترة. وأخص بالذكر

---

(1) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى)تحقيق يسري عبد الغني ص83 دار الكتب العلمية، ط 1 1420 -1999

(2) ديوان عمر بن أبي ربيعة .تصحيح بشير يموت،ص:226، المطبعة الوطنية ط1- 1353-1935

(3) الروض، 215 ـ طلعة 1 / 154.

(4) ديوان امرئ القيس، ص:74

نصوص اليوسي، الذي شكل شعره مرجعا فنيا لشعراء البيت الناصري. فحينما نستقرئ النصوص الشعرية الناصرية تستوقفنا معاني وعبارات وصور مألوفة في الشعر العربي، وتتداعى إلى مسامعنا أصوات شعراء غابرين طواهم الزمن، وأصوات شعراء شكلوا صلة وصل بين القديم والمعاصر لتلك الفترة، وفي مقدمتهم اليوسي. وقد تابعه في ذلك أغلب الشعراء الناصريين. فنجد مثلا الشاعر موسى الناصري يعود إلى الشعر الجاهلي ليتحاور مع شعر زهير بن أبي سلمى، وليصوغ سياقه الشعري ببعض اللمسات القديمة، مثال ذلك ما نجده في قوله:

كم عابر قاس الثريا بزعمه إن السماء يرقى لها بالسلم[1]

فلا شك في أن قراءة هذا البيت تدفعنا لاستحضار الأصوات الكامنة والظلال الثاوية خلف هذا الجدار الفني. ولعل أول من يعلن عن حضوره قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السماء بسلم[2]

وفي سياق شعري آخر نجد هذا الشاعر الناصري يخضع لجاذبية شعر اليوسي وينصت إليه ويفسح له الفجوات الشعرية ليتسلل منها إلى شعره. ففي قوله: [الكامل]

شرف يطرز بالنجوم ويستمي فوق السماء على مرور الغيم[3]

استدعاء واضح لقول اليوسي في داليته:

شرف يطرز بالنجوم ويستمي فوق السماك على مرور المسند[4]

---

(1) الروض، ص: 332.

(2) ديوان زهير بن أبي سلمى،شرحه حمدو طماس،ص:70،دار المعرفة- بيروت -لبنان،ط2- 1426-2005

(3) الروض الزاهر، ص: 362.

(4) الديوان، ص:17

وهذا النوع من الاستدعاء الشعري كثير في شعر هذا الشاعر الناصري، وهو ما يترجم انفتاحه على التجارب الشعرية ومحاكاته لها بدون مركب نقص أو إحساس بالدونية.

وقد كان هذا الشاعر كثير الافتتان بشعر صفي الدين الحلي، مغرما باستدعاء معانيه وتراكيبه في قصائده. وهذا ما تدل عليه التناصات الشعرية الكثيرة في شعره. ففي قول موسى الناصري: [الكامل]

كيف التشكي وصبح وجهك مشرق   وشذاك في الأكوان مثل الأنجم[1]

نجد حضورا واضحا لقول الصفي الحلي:

كيف الضلال وصبح وجهك مشرق   وشذاك في الأكوان مسك يعبق[2]

وفي قول الشاعر موسى الناصري:

والشمس تنظر من خلال شعاعها   وعساكر من لؤلؤ وزبرجد

استدعاء واضح لقول الحلي:

والشمس تنظر من خلال فروعها   نحو الحدائق نظرة الغيران[3]

وفي قول الناصري أيضا:

وتبسمت خضر الرياض وزهرها   من أبيض ومعصفر ومورد

نجد تناغما واضحا وانسجاما كبيرا مع قول الحلي:

---

(1) الروض الزاهر، ص: 363 ـ 364.

(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص:81،طبعة دمشق،1397

(3) م نفسه، ص:65

وتتوجت هـام الغـصون وضـرجت خـد الريـاض شـقائق النعمـان
وتنوعـت بـسط الريـاض فزهرهـا متبـاين الأشـكال والألـوان[1]

وبهذه النماذج يمكن التأكيد على أن التناص مع نصوص الشعر قد احتل حيزا كبيرا في الأشعار الناصرية، وقد تم توظيف عدة آليات فنية للتعبير عنه، بدءا من المعارضات الشعرية وانتهاء بالصور والمعاني، ومرورا بالإيقاعات والتراكيب والعبارات واللغة الشعرية. وعليه فإن مستويات التناص تنوعت وتداخلت ما بين التناص اللفظي، والتناص الإيقاعي، والتناص المضموني، والتناص الأسلوبي. ففي النص الشعري الواحد قد تجد ظلالا كثيفة لأشكال متنوعة من التناص.

ولم يقتصر التناص في الشعر الناصري على استدعاء النصوص الشعرية والتحاور معها، وإنما امتدت هذه العملية لتشمل النصوص النثرية أيضا. فقد استعان الشعراء الناصريون بمحفوظهم وبثقافتهم الأدبية لصياغة نصوصهم الشعرية، وجعلوا من بعض النصوص النثرية أرضية فنية لممارسة عملية الإبداع الشعري. ومن أهم ما استعان به هؤلاء الشعراء نصوص المقامات التي شكلت جزءا من تكوينهم الأدبي واللغوي. وهذا ما نلمسه بوضوح تام في دالية اليوسي في قوله:

والعلـم بـدءا لـيس أربـا سـيغا لكـن جنـاة الحنظـل المتهبـد
علـق نفـيس لا يعـار ولا نـائر متأبـد عـن كـل فـدم أوغـد
لم يـصمه سـهم ولم يبتـزه بـاز ولم يـصرع برميـة مقلـد
لكـن بأشـراك العلـوم وهمـة نفـاذة الأعـراض فليتـصيد
وجـواد فكـر تمتطيـه مـؤوب أبـدا بأقطـار المـدارك مـسند[2]

ففي هذه الأبيات نستمع إلى صوت الهمداني وهو يتحدث عن أهمية العلم، ويعبر عن الطرق الموصلة إليه والشروط التي يجب أن تتوفر في طالبه، وهذا ما جاء جليا واضحا في نص المقامة التالية:

(حدثنا عيسى بن هشام، قد كنت في بعض مطارح الغربة مجتازا، فإذا أنا برجل يقول لآخر: بم أدركت العلم؟ وهو يجيبه، قال: طلبته، فوجدته بعيد المرام، لا يصطاد بالسهام، ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام، ولا يضبط باللجام، ولا يورث عن الأعمام، ولا يستعار من الكرام. فتوسلت إليه بافتراش المدر،

(1) م نفسه، ص:65

(2) طلعة المشتري ج 1 / 213 ـ 214.

واستناد الحجر، ورد الضجر، وركوب الخطر، وإدمان السهر، واصطحاب السفر، وكثرة النظر وإعمال الفكر...)[1].

فالتحاور بارز بين النصين في العديد من المعاني والألفاظ:

- العلم ليس أربا سيغا = بعيد المرام.
- لم يصمه سهم ولم يبتزه باز ولم يصرع برمية = لايصطاد بالسهام
- همة نفاذة.. وجواد فكر تمتطيه...= افتراش المدر، واستناد الحجر، ورد الضجر، وركوب الخطر، وإدمان السهر، واصطحاب السفر، وكثرة النظر وإعمال الفكر.

ونستخلص من هذا النموذج أن المخزون المحفوظ من النصوص الأدبية كان يمارس ضغطه القوي على ذائقة الشاعر، ويوجه ذهنه وملكته، ويدفعه إلى استدعاء ما تراكم في الفكر والوجدان، وما ترسب في الذاكرة من معرفة ومعان وأفكار.

وبعد هذه السياحة النقدية الواصفة والمستقرئة لمظاهر التناص في الشعر الناصري نستطيع أن نسجل مجموعة من الاستنتاجات حول هذه التجربة، وهي كالتالي:

أن الشعراء الناصريين، في كثير من النماذج، ظلوا قريبين من النصوص الأصلية لا يحلقون بعيدا عنها، يستمدون منها المعاني والتراكيب والصور.

أن الشاعر الناصري لم يستطع خوض طقوس الممارسة الشعرية إلا باعتماد واسطة جاهزة سابقة أو متزامنة. وهذا ما ساهم، أحيانا، في حصول الاجترار الصارخ في بعض التجارب الشعرية.

اكتفى الشاعر الناصري، في الغالب، باقتفاء أثر من سبقه دون الوصول إلى مستوى التفاعل والامتصاص. ولذلك لم يستطع تحقيق إضافة جديدة في نصوصه الشعرية إلا في مناسبات قليلة. حيث كان يكتفي بتكرار الأشياء كما تلقفها من النصوص الأخرى.

تغيب في كثير من الأشعار الناصرية حرارة الانفعال التي تصاحب عادة الممارسة الشعرية، مما يضفي على التجربة الشعرية صفة الافتعالية الساكنة، الشيء الذي يعمل على تقليص عنصر الشعرية والأدبية في النصوص الشعرية.

كان الشاعر الناصري، في علاقته بالتراث القديم، ناقلا أمينا من خلال استدعائه لكل المقومات الفنية الأصيلة في ثقافتنا الشعرية.

- تكشف التناصات عن الحس الفني في شخصية الأديب الناصري وعن عمق تكوينه الأدبي، وذلك لما تميزت به نصوصه من غنى على مستوى المعرفة والمعاني والخيال.

---

(1) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني، تقديم وشرح محمد عبده، ص202-203، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط (1) د ت

تؤكد التناصات أن النص الشعري – في كثير من نماذجه – كان خادما للنص الديني ولاحقا به وأقل قيمة منه، وبذلك فهو يمتلك مشروعيته باحتضانه للمادة الدينية.

وعموما فإن ظاهرة التناص في الشعر الناصري اعتمدت المباشرة الآلية والارتباط القوي بنصوص الانطلاق مما أفقد التناص فعاليته، لأن النصوص الشعرية- في كثير من نماذجها- ظلت بعيدة عن حقيقة التجربة، منفصلة عن ذاتية المبدع الذي أنشأها، فظلت الكثير من النصوص الشعرية محتفظة بشجرة نسبها ومتشوقة إلى أصولها وجذورها الأولى.

2- خطاب التضاد:

يحتاج الشاعر إلى أكثر من أسلوب للتعبير عن مواقفه ورؤاه، فهو يستخدم كل إمكانات اللغة للتأثير في المتلقي ولدفعه إلى استيعاب المعاني وتفجير الدلالات والتفاعل مع السياقات الشعرية بمختلف أبعادها ومقاصدها ودرجة جماليتها.

ويعد أسلوب التقابل من بين الأساليب المولدة للطاقة داخل النص الشعري بحيث يمد النص بقوة إضافية تساهم في تكثيف حركيته الداخلية، وفي إغناء رصيده الدلالي. ويزيد أسلوب التقابل أيضا في تخصيب إمكانات اللغة الشعرية وفي تعميق دلالاتها.

والجمع بين الأضداد والمتقابلات في نسق شعري واحد من بين الطقوس الشعرية الأصيلة في الممارسة الشعرية، إذ غالبا ما يلجأ الشاعر إلى صياغة المعاني والتعبير عنها عبر توظيف الثنائيات الضدية والاستعمالات المتقابلة، وذلك للتعبير عن انفعال الذات وتموقعها وسط عالم من المتناقضات.

ودراسة السياقات المتضادة في أشعار الناصريين تفيدنا في الكشف عن العلاقات الدلالية الداخلية لهذه الأشعار، وفي بيان مستوى الحركية فيها، خصوصا وأن مجموعة من النصوص الشعرية تقوم على بنية التقابل والتضاد، وبواسطة هذه البنية تتأسس دلالتها الكبرى. إذ يصبح التقابل بؤرة القصيدة ونواتها المركزية.

فمن بين القصائد الناصرية القائمة على بنية التقابل والتضاد قصيدة الأديب علي بن محمد بن ناصر والتي يهجو فيها بعض أهل سوس. فقد جعل التقابل بؤرة لهذه القصيدة، وذلك لتضخيم الصور السلبية التي رسمها في سياقه الهجائي ومطلعها: [الطويل]

أكبر ما قد كنت في السر أكتم   لأن لسان الحال عني يترجم
بدوت وما قد كنت أعرف حاضرا   وسكنى البوادي لا يحل ويحرم

تكلفـــت ســـكناها وكـــان ضـــرورة وفي بـــاطني أمـــر بـــه الله يعلـــم[1]

ففي هذا المطلع نجد الشاعر- وقد استبد به الغضب- لم يقو على الكتمان، وآثر البوح والإفـصاح عما يعتمل في صدره من ألم حاد بعد تجربة مريرة عاش خلالها كل أنواع المعاناة. وقد وجـد في بنيـة التقابـل وسيلة لرسم هذه المعاناة. وهكذا جاءت القصيدة حاملة لآيات الغضب العارم الذي زامـن لحظـة التجربـة الشعرية. وجاءت التقابلات لتترجم الأجواء النفسية الحادة والحارة التي حملت الـشاعر علـى التعـبير شـتما وقذفا وشعرا. ولعل الصراع النفسي الداخلي الذي عاشه الشاعر بين الرغبة في البوح والرغبـة في الكتمـان أشد ما حركه لبناء قصيدته على بنية التقابل (كنتُ في السر أكتم ≠ لسان الحال عني يترجم) وبعـد تـصويره لواقع الصراع الداخلي، انتقل الشاعر إلى رسم لوحته الساخرة اللاذعة القائمة على أساس عرض الثنائيات الضدية المشخصة للموقف، والمضخمة للصورة السلبية التي أراد رسمها لمن أساء إليه.

بدوت بوادي ≠ حاضر. يحل ≠ يحرم. تكلفت ≠ ضرورة.

وبعد هذا الاستهلال الغاضب والناقم، يسترسل الـشاعر في سـرد تفاصـيل الـصورة الـساخرة في هجائه معتمدا دائما بنية التقابل:

خيـــارهم الأشـــرار مـــنهم فـــإن يكـــن كفرعـــون كفـــر كفـــرهم أعظـــم
دللـــت علـــيهم خيـــب الله ســـعيهم فـــلا عـــالم مـــنهم ولا مـــتعلم[2]

لقد ترك هذا الموقف الناقم الغاضب أثره الواضح على بنية القصيدة، فجاءت مـشحونة بعبـارات القذف والشتم والسخرية. وقد حقق أسلوب التضاد الغاية والمقصد. فالصراع الداخلي والألم الباطني يمكـن ترجمته في شكل ثنائيات ضدية ترسم الواقع من خلال استحضار النقيض. وعن طريق المقارنة تأخذ الصورة حجمها المناسب، وتتحدد الدلالة التي يسعى الشاعر إلى التعـبير عنهـا والتلمـيح إليهـا أو التـصريح بـبعض جوانبها.

ويحضر أسلوب التقابل بقوة في سياق الغـزل، لأن حالـة العـشق والهيـام تـصيب صـاحبها بكـل أشكال التمزق والصراع والحيرة، فيعيش دوامة من المتناقضات، ويكون التضاد والتقابل خير وسيلة لتجسيد هذه المواقف، وخير أداة للتعبير عن هذه الحالة الوجدانية. ولنستمع إلى أحد الشعراء الناصريين وهـو أحمـد البرنسي الشفشاوني متغزلا في قصيدة مطلعها:

---

(1) الروض الزاهر، ص: 279 ـ 280.

(2) م نفسه.

بـــــدر المعـــــالي تجلـــــى　　فلمـــا عليـــه غمـــام

ومنها:

علـــك تطفـــي نـــارا　　بالقلـــب منهـــا ضـــرام
أو عـــل يـــأتي زمـــان　　بوصـــل خـــل بـــدام
والـــدهر يـــسفر وجهـــا　　كـــان عليـــه لثـــام
والليـــل يغـــدو نهـــارا　　صـــباحه مـــستدام
والـــشمل بعـــد انتـــشار　　ضـــم وفيـــه نظـــام[1]

وتظهر بنية التقابل في هذا النص من خلال توظيف التضادات اللغوية والسياقية والمتمثلة في:

تطفئ نارا	≠	ضرام	يسفر وجها	≠	عليه لثام
الليل	≠	نهار	الشمل	≠	انتشار

وفي سياق الغزل غالبا ما يجد الشاعر نفسه مدعوا إلى توظيف الثنائيات الضدية نظرا لطبيعة هذا السياق، ونظرا لنوع الأحوال النفسية التي يحياها العاشق في صراعه الدائم مع الوشاة والعذال، وفي محنته المتواصلة بسبب الهجر والصدود والجفاء من قبل محبوبه. ويعبر الأديب محمد العلمي الحوات عن هذه الأحوال ببراعة موظفا أسلوب التقابل والتضاد، وهذا ما تفصح عنه هذه الأبيات:

وعرفـت نـار الـشوق حـين عـرفتكم　　وجهلـت أمـر الـبين يـوم اللقـا (كـذا)

وله أيضا:

الـــبين صـــيرني أحـــن لمـــن أرى　　والهجـــر فـــرق بـــين جفـــني والكـــرا
والحـــب علمـــني التواضـــع دون مـــن　　مهمـــا تجنـــى مـــن أحـــب تكـــبرا[2]

---

[1] الروض الزاهر، ص: 319.
[2] الكناشة الناصرية، ص: 210.

وله أيضا:

وأطعـــت أمـــر الحـــب دون توقـــف	وأجبـــت داعـــي صـــبوتي لمـــا دعـــا
وقـــضى الهـــوى لـــي بالـــصبابة وهـــو لا	يـــدري بـــأني المـــدعي لا المـــدعى[1]

فهنا نجد الشاعر قد قابل بين: عرفت ≠ جهلت. البين ≠ اللقا.التواضع ≠ تكـبرا. أجبـت ≠ دعـا. المدعي ≠ المدعى.

في هذه النماذج الشعرية نكتشف صورة جديدة للأديب الناصري الذي خبر أمر الحـب وأحوالـه، وذاق مرارة العشق وأهواله. ولعل المعجم الغزلي والمعاني العذرية النمطية تحيلنا على تجربة عاطفيـة تميـزت بالصراع بين الذات والآخر. وهذه هي الصورة المألوفة في أكثر التجارب العشقية والعلاقات الغرامية. وهنـا يأتي التقابل ليكشف عن حجم هـذا الـصراع، وعـن مـستوى المعانـاة النفـسية. فـالمحبوب يقـف في الاتجـاه المعاكس، ويمارس لعبة شد الحبل. وكأن من قدر العاشق أن يتعايش مع العذاب طوال حياته. وكأن العـشق مرادف للعذاب.ولهذا يلجأ الشاعر إلى التقابل اللفظي والمعنوي ليشخص موقفه ووضعه باستحضار موقـف المحبوب ووضعه. وبالتقابل والتضاد تبرز المفارقة التي تميز هذه التجربة العاطفية.

والتقابل في السياقات العاطفية يتخذ شكلا صريحا، بحيث يسير المعنى في اتجاهين متناقضين.ويكون فيه العاشق والمعشوق ممثلين لطرفي هذا التناقض. وذلك من خلال الأفعال وردود الأفعال المعبر عنها.

الرغبة ≠ الامتناع. الوصل ≠ الفصل. الميل ≠ الجفاء. الإقبال ≠ الإدبار.

ويشارك الأديب أحمد بن موسى في هذا السياق موظفا أسلوب التقابل ليكشف من دلالات الجمال والحسن عن طريق عرض الثنائيات الضدية. فبضدها تعرف حقيقـة الأشـياء، وبـضدها تخـصب الـدلالات والمعاني ويزداد غناها وعمقها، ومن ذلك قوله مستخدما التقابل السياقي واللغوي:

رق عـــــذالي لنـــــوحي ورثـــــوا	وحبيـــــب القلـــــب راض بـــــالنواح[2]

العذال ≠ حبيب القلب

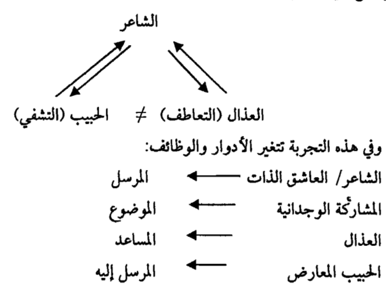
رق + رثوا ≠ راض بالنواح

---

(1) م نفسه.

(2) الروض الزاهر، ص: 374.

ففي هذا التقابل نلمس حالة الاستغراب من تصرف الحبيب، فلا قلبه أشفق، ولا نفسه تعاطفت مع حالة عاشقه، بل تصرف بشكل معاكس.فقد رضي واستحسن حالة النواح، وفي المقابل نجد العذال الذين ألفوا الوشاية والخصومة قد رثوا لحاله، وأشفقوا عليه. وهذه مفارقة تصويرية طريفة تزيد من بيان خصوصية هذه التجربة العاطفية القاسية. كما أنها تضخم التساؤل حول هذا السلوك غير المفهوم من قبل المحبوب. ففي هذه الصورة، نحس بأن أسلوب التقابل استطاع أن يشخص هذا الموقف الغريب، وهذا السلوك غير الطبيعي، واستطاع من ناحية أخرى الكشف عن أعماق النفس التي اكتوت بهذا السلوك وبهذا الفعل. وفي هذا المثال يتخذ التقابل منحى آخر، لأن الطرفين المتقابلين عنصران خارج الذات، ولكنهما يرتبطان بها من حيث السياق.



وفي هذه التجربة تتغير الأدوار والوظائف:

الشاعر/ العاشق الذات ⟵ المرسل
المشاركة الوجدانية ⟵ الموضوع
العذال ⟵ المساعد
الحبيب المعارض ⟵ المرسل إليه

وبالرغم من كل ما حصل، فإن الشاعر ما يزال حاملا للأمل، عسى حبيب القلب يشفق لحاله،أويعود إلى وعيه ورشده، وفي ذلك يقول:

طالما عللت نفسي بالمنى ... كل يوم في غدو ورواح
يا كريم الأصل والفرع ومن ... لفظه عذب زلال أقداح[1]

يريد الشاعر تضخيم الصورة الإيجابية للذات التي تحافظ على توازنها في اللحظات الحرجة، وتسلك طريق الحكمة والصبر في مواجهة الحالات الصعبة. فلا يتصرف بردود الأفعال مهما بلغت درجة الإساءة إليه. ولا يصدر منه قول جارح أو فعل مشين مهما تألم وقاسى. وهكذا نجده يركب أسلوب المدح

---

(1) م. نفسه، ص: 374.

والغزل وهو في قمة الأزمة، وفي أقصى درجات الإحباط. ويستخدم لغة الاستعطاف والتذلل عساه يحظى بحنو قلب الحبيب. فيخفي مشاعره ويلجأ إلى بعض التقابلات المفصحة عن وضعه النفسي:

غدو ≠ رواح. الأصل ≠ الفرع

وفي سياق المديح النبوي يستعين الشاعر بأسلوب التقابل ليرسم الصورة النموذجية للنبي (ص) في صراعه مع نماذج الكفر والعصيان، وليجسد دور الرسالة الإسلامية التي جاءت لتنير الظلمات، ولتهدي الضالين، ولتقيم حياة الناس على أساس التوحيد بدل الشرك، وعلى صرح الإيمان في مقابل الكفر. وللتعبير عن هذا المعنى توسل محمد المكي بأسلوب التقابل جاعلا منه الأداة الفنية المناسبة لتجسيد المفارقة الكبرى بين صورة الكفر وصورة الهداية، وبين صورة الخسران وصورة الفلاح. من ذلك قوله مخاطبا الرسول (ص):

هديت الورى للرشد بعد ضلالة	وأنقذتهم من لفح هاوية القعر
فمن آمن أبعدته من هجيرها	ومن فاجر صرعت بالبيض والسمر
وأتبعته خزيا وبعدا ونقمة	تردى بها من حيث يدري ولا يدري[1]

هديت+الرشد ≠ الضلالة – أنقذت ≠ هاوية القعر.

فمن آمن أبعدته ≠ ومن فاجر صرعت . البيض ≠ السمر – يدري ≠ لايدري

هكذا نلاحظ أن الشاعر قد بنى بعض طبقات النص الشعري بناء تقابليا تخالفيا ليصير مكون التقابل من أهم المكونات البنائية للنص الشعري. وهذا النوع من التقابل ليس حلية لفظية زائدة، وليس محسنا بديعيا تكميليا،وإنما هو من صميم التجربة الشعرية، ومكون أساسي في البنية الفنية للنص.

3- خطاب التصوير:

الحديث عن التصوير الفني أو الصورة الشعرية حديث لا ينتهي، لأنه موضوع قديم وجديد. موضوع يتجدد باستمرار، ويفرض نفسه في كل وقت وحين. وذلك بالنظر إلى أهمية هذا المكون الأسلوبي في بناء شعرية الخطاب الشعري، ولدوره الكبير في تحقيق أدبية النص وجماليته. فقد كانت الصورة الشعرية دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها

(1) الدرر المرصعة، ص: 524، الكناشة الناصرية، ص: 264.

الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى[1]. ولهذا كان موضوع الصورة الشعرية من أهم القضايا النقدية التي أفاض فيها النقد الأدبي قديمه وحديثه. بحيث كثر الحديث عن هذا المكون الأسلوبي، وتعددت الآراء في تعريفه وبيان حدوده. واختلفت المواقف ووجهات النظر حول عناصره ومكوناته. لكن البحوث النقدية تلتقي جميعها في بؤرة مركزية، وهي أن الصورة أساس العمل الشعري وجوهره الثابت وحقيقته الخالدة[2]. وبهذا المعنى فلن يكون الشعر شعرا، ولن يكتسب صفته الأدبية في غياب هذا العنصر التصويري، وبدون الصورة الشعرية يتحول الشعر إلى مادة لغوية منظومة جافة باردة لا روح فيها ولا رواء. فالأوزان وحدها لا تكفي، واللغة وحدها لا تجدي، والأساليب وحدها لا تغني. وذلك لأن العمل الشعري تركيب عضوي متكامل، تتآلف عناصره وتتكامل مكوناته لإنتاج الدلالة من جهة، ولتحقيق الأدبية من جهة ثانية.

وعليه فإن الصورة في القصيدة ليست كيانا مستقلا عن باقي عناصر التشكيل الشعري، بل إنها ملتقى كل الأدوات التعبيرية التي تساهم في بناء أدبية النص الشعري إنها بُنية تجمع بين عناصر مختلفة، ومن شروط هذه العناصر أن تأتي في روح من التآلف والانسجام[3]. وهذا يعني أن الصورة الشعرية لا يتم القبض عليها بواسطة عنصر دون آخر، فلكي تصل إليها ينبغي ألا يهمل أو يغفل عن أي عنصر من العناصر[4]. بل إن هناك من النقاد من رفض تحديد الصورة في بعض الأساليب البيانية، على نحو ما كان سائدا في النقد القديم، فليست الاستعارة وحدها صورة، وليس التشبيه بمفرده صورة. لأن في تحديد الصورة بهذه الأساليب تجزيئا لها، وتقييدا لها في الإطار البلاغي الصرف. والواقع أن التشبيه لوحده ليس صورة، وكذلك الاستعارة بمفردها ليست صورة، وذلك لأن التشبيهات والاستعارات هي معان لم تتم بعد، ولن تتم إلا من خلال عناصر أخرى كثيرة. فقيمتها الفنية تتحدد حين تدخل مع العناصر الأخرى في القصيدة[5].

وتأتي أهمية الصورة الشعرية كذلك من كونها ترجمة فنية للأفكار والأحاسيس والأخيلة، وهذا هو جوهر العمل الشعري. إذ لا مناص للشاعر من أن يحول الفكرة إلى إحساس، لأن الشعر لا يتكلم لغة حرفية، وهو بسبب ذلك يسلك مسالك الشعر لا مسلك النثر، ومن أهم هذه المسالك مسلك التصوير[6].

وحتى يضمن الشاعر صفة الأدبية الخالصة لعمله، فإنه يستعين بكل الأدوات التعبيرية الشعرية، ويستخدم كل طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز..."[7]. وبدون ذلك

---

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 7،، المركز الثقافي العربي ط (1) 1990.

(2) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، ص: 361.

(3) احمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن...، ص: 109.

(4) م. نفسه، ص: 109 ـ 110.

(5) م. نفسه، ص: 43.

(6) وهب رومية، الشعر والناقد، عالم المعرفة،، ص: 308،عدد 331 سنة 2006.

(7) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص: 435، دار النهضة العربية بيروت ـ 1978.

فإن ماء الحياة يجف في كيان النص الشعري، فتصبح المادة الشعرية جسدا باردا لا روح فيه ولا حياة. لأن غياب الصورة الشعرية في الشعر، يعني الاكتفاء بالمتداول والمشترك والمتعارف عليه والمألوف بين الناس والاقتصار على المعنى الوصفي النقلي التقريري الذي يقف عند حدود الدلالة المباشرة للألفاظ. وهو ما لا يتفق وطبيعة القول الشعري وخصوصيته التعبيرية.

وإذا تأملنا المواقف النقدية العربية القديمة[1] نجد أن النقاد القدامى كانوا أقل شغفا بالصورة مما هم عليه النقاد المعاصرون. وظل اهتمامهم بالصورة الشعرية شكليا وسطحيا. لكن النقاد في الدراسات الحديثة استفاضوا كثيرا في دراسة عناصر التصوير الفني من زوايا مختلفة وبمقاربات متنوعة نصية ونفسية وتأثرية واجتماعية[2]. وهذا يعني أن النقاد المعاصرين تجاوزوا النظرة الضيقة إلى الصورة على نحو ما كان عليه النقد القديم. وبحثوا في أكثر من التشبيهات والاستعارات، وأفاضوا في استكناه دلالات الصور الشعرية وفي استنطاق رموزها وأدواتها التعبيرية، وفي البحث عن المعاني الخفية والدلالات المتوارية خلف الآليات البلاغية والميكانيزمات الأسلوبية والإيقاعية.

وعلى الرغم من النظرة التجزيئية التي تعامل بها النقاد القدامى مع موضوع الصورة، فإن مواقفهم النقدية كان لها أثر كبير في الدراسات النقدية الحديثة، بل إن من النقاد القدامى من كانت آراؤه حول التصوير علامة بارزة دالة على بعد نظر وعمق تأمل. وخاصة الأقوال النقدية لحازم القرطاجني. بحيث ركز هذا الناقد الفذ على عنصر التخييل في الشعر كآلية أساسية في القول الشعري[3]. ولاشك في أن أداة التخييل تدفع الشاعر إلى استبطان الظواهر، وتجاوز المظاهر الحسية والفيزيائية في العالم المنظور. والتخييل أيضا، هو البوابة الأمامية التي تمكن الشاعر من الوصول إلى المشاعر الخفية، ومن إدراك طبيعة الأشياء الداخلية. ولهذا كان عمل حازم القرطاجني في هذا الباب عملا متقدما ومتميزا، فقد "حقق إنجازين بالغي الأهمية، إنه من جهة قد وضع يده على أدبية الكلام التي تمثل الموضوع الأصيل لنظرية الأدب، ومن جهة أخرى رسم تخطيطا أوليا لتاريخ الأدب، ليس باعتباره تاريخا للمحتويات... ولكن باعتباره تاريخا للأشكال التي تحتل فيها الصورة الشعرية المنزلة الرفيعة[4]".

والحديث عن الصورة الشعرية في الشعر الناصري لا يمكن أن ندعي بأنه سيختلف عن الحديث الذي قيل في التراث الشعري المغربي المنتمي للعصور المتأخرة، والمرتبط بالزوايا والخطاب الديني على وجه الخصوص. لأن الشعر المغربي في هذه الفترة كان ينتمي إلى اتجاه شعري كبير استوعب أغلب التجارب

---

(1) انظر حول هذا الموضوع: ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (الفصل الرابع) ص65- المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر بيروت لبنان- ط1-1982 .ومحمد الولي: الصورة الشعرية، الباب الأول.ص:33-142

(2) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، الباب الثاني،ص:151-280

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 63 و71 و89.

(4) محمد الولي: الصورة الشعرية ...، ص: 147.

الشعرية، وطبعها بطابعه الخاص، كما أن الحديث عن الصورة الشعرية لا ينفصل عن الحديث عن مفهوم الشعر السائد آنذاك، وعن طبيعة القضايا والمواضيع التي كان الشعر يدور في مدارها. فلم يكن الناصريون في جزيرة منعزلين عن مجتمعهم الثقافي. ولم يكونوا في مأمن من التيارات الأدبية والفكرية التي كانت تحيط بهم من كل جانب. فقد كانوا قريبين من الحياة الأدبية بكل ظواهرها واختياراتها، متفاعلين مع الذوق العام السائد. فلم يثبت عنهم تطرف أو تمرد أو تميز في مجال الإبداع الشعري. وبالتالي فإن القيم الفنية التي تتخلل أعمالهم هي من صميم ما اصطلح عليه المجتمع الثقافي في عصرهم، ومن صميم ما تداولته أقلام الشعراء وما حملته ممارستهم الشعرية.

أقول هذا الكلام حتى لا نتهم الشعر الناصري بالقصور أو بالعجز، وحتى لا نسقط على هذا الشعر أحكاما جائرة أو قبلية تطيح بكل ما اجتهد الشعراء في تأسيسه وبنائه. وحتى لا نطالب شاعرا بعينه أو مجموعة من الشعراء بأن يسبحوا ضد التيار. لأن الحركة الشعرية الناصرية لم تكن قط استثناء أو انفصالا عن الذات الشعرية المغربية الكبرى، ولم تكن قط إضافة نوعية في مجال القول الشعري، وإنما كانت صدى لما كان في المجتمع الثقافي بأسره، تحاكي النماذج، وتجتهد في إثبات الحضور الشعري للأديب الناصري بغض النظر عن أصالة التجربة أو تبعيتها.

ففي سياق ثقافي ما لا يمكن أن نطالب من مجموعة من الشعراء أن يحققوا التميز التام، وأن يلغوا كل صلة لهم بتراثهم الثقافي، أو أن يتخلصوا من كل الرواسب القديمة أو الظواهر السائدة في زمنهم. فهذا أمر متعذر بل مستحيل. فالمبدع لا يبدع من فراغ، والفنان لا ينطلق من درجة الصفر. وعلى هذا الأساس كان التناص سمة عامة في سائر الإبداعات كيفما كان نوعها، وكانت المحاكاة حاضرة في كل ممارسة فنية مع تفاوت بين تجربة وأخرى. ولعل من مظاهر الاتباعية والمحاكاة ما يمكن أن نلمسه في الأساليب والصور والمعاني. فالشاعر مستودع للأفكار والأحاسيس والأخيلة، وهو كذلك خزان للمعارف والمقروءات والتجارب السابقة. فهي تختمر في أعماقه، فتصير مادة أولية من جديد، ليصوغ بها ما يعتمل في قلبه وما يثيره في عقله. ولا يمكن أن نعمم فنحكم على شعر الناصريين- والمغاربة بعامة- بأنه مجرد اجترار لصور القدماء، أومحاكاة نقلية حرفية لأشعارهم، لأن في هذا التعميم الكثير من التجني على بعض التجارب الشعرية التي ركب أصحابها مركب الإبداع بجدارة واستحقاق، وأثبتوا أن الشعر ليس ملكا لأحد، ولا حكرا على رقعة جغرافية أو فترة زمنية. فلكل زمن رجاله ومبدعوه، وقد يأتي الأواخر بما لم يأت به الأوائل كما قال البارودي: [الكامل]

كم غادر الشعراء من متردم ... ولرب تال بذ شأو مقدم[1]

[1] ديوان سامي البارودي، ج3/ ص:484 دار المعارف،، ط1 – 1972.

فالقول بأن شعراءنا المغاربة كانوا يقلدون صور الشعر القديم، وينسجون أشعارهم في غير روح، ويقرضون في غير نبض... يأخذون الأشياء كما هي، ويصوغونها في أشعارهم بدون أن تكون لتلك الأشياء دلالاتها الفنية في نفوسهم"[1]. قول عام ينفي صفة الإبداع عن كل التجارب الشعرية المغربية. ويتهمها كلها بالافتعال والتعمل. صحيح أن الكثير من هذه التجارب قد أصابه التقليد والاجترار، وصحيح أيضا أن كثيرا منها كان فيه افتعال التجربة، ولكن هذا لا يبيح لنا التعميم والطعن في كل التجارب. لأن الكثير من الأعمال الشعرية ترفض مثل هذا الاتهام وتدافع عن نفسها بما تتميز به من سلامة في اللغة، وطبع في استدعاء المعاني، وجمال في الأساليب، وعمق في الرؤيا، وبعد في الخيال، ودقة في التعبير، وأصالة في التصوير. وأنا لا أدعي أن التجارب الناصرية قد وصلت إلى هذا المستوى، بل ولا أعتبرها اقتربت منه نهائيا. فهي في مجملها بعيدة كل البعد عن درجة الأصالة التصويرية. ولكن لها ما يبررها ويعلل مستواها، وذلك بالنظر إلى السياق الثقافي والتاريخي الذي نشأت فيه هذه التجارب وعبرت عنه وتفاعلت مع أسئلته وقضاياه واختياراته.

إن الشعراء الناصريين استخدموا لغة التصوير، واستعانوا بالآليات البلاغية من تشبيهات ومجازات واستعارات، ولكنهم لم يكونوا دائما موفقين في أعمالهم، فتارة تظهر فيها صفة الصدق الفني والطبع، وتارة يغلبهم التكلف وتسيطر عليهم الزخارف اللفظية والمساحيق البلاغية. وهكذا جاءت صورهم متفاوتة من حيث درجة جماليتها، ومتفاوتة أيضا من حيث مستوى أصالتها. فقد يستغل الشاعر حينا طاقته التعبيرية لتفجير المعنى، وحمل المتلقي بعيدا، والتحليق به في دنيا الخيال. ولكنه، حينا آخر، يكتفي بتأدية معانيه بدون لفافة فنية، وبدون لمسة جمالية. فيعتمد البساطة والمباشرة والتقريرية، فتأتي الصورة في هذا الشعر ضعيفة من حيث التصوير الفني، باهتة جافة لا تختزن أي طاقة تفجيرية إشراقية"[2].

ولمقاربة عالم الصورة الشعرية في التجارب الشعرية الناصرية، سأتناولها من زاويتين:

- مصادر الصورة ومرجعياتها.
- البنية التركيبية للصورة الشعرية.

1 - مصادر الصورة ومرجعياتها:

لابد أن ننطلق في دراستنا لهذا الجانب من مسلمة أساسية، وهي أن الصورة التقليدية عامة، وخصوصا في الشعر المغربي المرتبط بالزوايا، كانت صورة في أغلب نماذجها نقلية، تعتمد الملاحظة العينية للمشاهد الواقعية. بمعنى أنها مستمدة من الواقع المنظور. وأن العقل فيها كان ملتزما بحدود الأشياء المرئية

(1) أحمد الطريسي: الرؤية والفن، ص: 116.

(2) ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص: 73.

والمظاهر الفيزيائية. فالشاعر لم يكن معنيا بما هو غير منظور، لا يهمه العوالم الخفية ولا العلاقات الداخلية المتوارية. ولكن همه الأكبر كان هو استلهام العالم المحسوس والاستناد إلى قوانين العقل والطبيعة للتعبير عن المعنى ولتوضيح الفكرة. ولهذا كانت الصورة تكتفي أحيانا بالتصريح، ولا تجرؤ على التلميح، وتلجأ إلى المباشرة حينما تعجز عن الإشارة. وكل صورة تكتفي بالنقلية والحرفية، وتلجم العقل وتضيق على الخيال، هي صورة استهلاكية، تقدم الجاهز، وتدور في مدار الحقائق الثابتة والمعروفة والمتداولة. فلا تستفز العقول، ولا تثير الأذهان ولا تفاجئ الذوق، ولا تكسر أفق انتظار القارئ. وقوة الصورة وجماليتها وأهميتها، تكمن في قدرتها على تحريك الثوابت، وعلى زعزعة القناعات والمسلمات، وعلى تهييج النفوس واستفزاز العقول وإحداث الوقع الجمالي لحظة التلقي. ولن يحدث ذلك إلا إذا انتقلت الصورة إلى مستوى الرؤيا التي تفرزها التجربة المتجاوزة للمرئيات والعلاقات المنطقية.

يرتبط الشاعر عادة بالبيئة التي نشأ فيها، ويتأثر كثيرا بما يحيط به في واقعه الطبيعي من مشاهد ومظاهر ومناظر. ولذلك نجده كلما أراد التعبير عن فكرة استعان بهذا المحيط، وتوسل بأشيائه المحسوسة وبعناصره المرئية الجامدة والمتحركة، والتزم بأبعاده وحدوده الزمانية والمكانية. فإذا تحدث عن الشجاعة وجد في الطبيعة ما يناسبها، وإذا تحدث عن الجمال رأى في مظاهر الطبيعة ما يوحي بهذه القيمة، وإذا تحدث عن الكرم والسخاء وجد في البحر أو السحاب خير عنصر لتقريب هذه الصورة، وإذا تحدث عن الحب والغرام والشوق وجد في النار مبتغاه. وهكذا تصبح العناصر الواقعية المبثوثة في الطبيعة الحية والجامدة وسائل فنية لصياغة الفكرة وللتعبير عن المعنى.

ولنستمع إلى أحمد بن موسى وهو يوظف عناصر الطبيعة للتعبير عن مستوى المعاناة التي يعيشها من جراء ابتعاد الأحبة عنه ويصور درجة اكتوائه بنار النوى والبين.

وأودعوا في الحشا جمر الجوى سحرا ... وودعوني ونار البين تشتعل
بالأمس شدوا حمولا فوق عيسهم ... وفيهم قمر بالحسن يشتعل

فقد جمع الشاعر، لبناء هذه الصورة الغرامية المأساوية، بعض عناصر الطبيعة، ومنحها إمكانية تغيير جنسيتها وهويتها الأصلية. فلم يعد الجمر عنصرا ماديا، ولم تظل النار حالة اشتعال مرئية، ولم يبق القمر عاليا مشعا بين النجوم في السماء. وإنما غيرت هذه العناصر طبيعتها، ودخلت في سياق جديد للكشف عن حالات النفس المتمزقة من شدة الغرام، والمكتوية بعذاب الفراق. بل إن هذه العناصر المضيئة (الجمر النار القمر) فقدت قدرتها على ممارسة وظيفة الإضاءة، وتحولت إلى رموز دالة على الاحتراق الداخلي الذي يحدث في وجدان الشاعر.

ونلاحظ في هذا المشهد التصويري كيف تسافر الصفات وتنتقل بين الماديات والمعنويات. فالجوى وبواطن النفس ومشاعرها الحارة تتحول إلى مادة مشتعلة حارقة (الجمر). والبعد أو البين يصير مادة مشتعلة حارقة (النار).

تحضر الصورة الطبيعية في الشعر، فتعيد ترتيب الأشياء وتغير توزيع الأدوار بمنطق جديد، وبحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية. فقد يصير الإنسان بحرا إذا امتلأ علما ومعرفة، فتصبح المعارف دررا وجواهر. وقد يصبح الشرف الرفيع نجوما مضيئة في السماوات تخترق أنوارها السحب العابرة. وهكذا تتقاطع الحقول الدلالية وتتداخل، ويخدم بعضها بعضا، وينوب بعضها عن بعض، مثال ذلك ما نلمسه في هذا السياق المديحي للأديب موسى الناصري:

بحر الزمان وسعده ونهاره	ومحاسن الدنيا إليه تنتمي
شرف يطرز بالنجوم ويستمي	فوق السماء على مرور الغيم
كم عابر قاسى الثريا بزعمه	إن السما يرقى لها بالسلم[1]

فقد تحولت عناصر الطبيعة في هذا الاستعمال إلى رموز معبرة عما يسعى إليه الشاعر في وصفه لممدوحه. فلم يكن باستطاعته الانفلات من مغناطيس البيئة المحيطة به، ولم تكن له القدرة على تجاوز المرئيات والغوص في ما وراء المنظورات المادية التي ترصدها عينه كل وقت وحين. فظل حبيس التداعيات الوافدة من عالمه المنظور، ورهينا بما تلتقطه آلته التصويرية النقلية.

لقد كانت للبيئة جاذبية قوية، تحاصر الشاعر بمظاهرها وتفتنه بعناصرها ومناظرها الجميلة. فلا يجد وسيلة أكثر تعبيرا، ولا أشد تصويرا لما يحسه ويراوده من الأشياء التي تطل عليه من عالم المشاهدة. وهكذا يقطف الشاعر من عالمه ما يساعده على توضيح الفكرة وعلى أداء المعنى. فيصوغه بحسه الفني ورؤيته الشاعرية في قالب جمالي بديع. فالشمس والعرصات والزهر والبدر والسماء والليل والحصباء، عناصر من صميم المجتمع الدرعي. وعلامات دالة على طبيعة هذا الفضاء المكاني الذي تنوعت مناظره الطبيعية، ولذلك كان الشاعر يمتلك مادة غنية تساعده على التعبير في مختلف السياقات الشعرية. تحضر هذه العناصر الطبيعية في الحديث عن بعض المعالم العمرانية، كما في وصف الأديب موسى للخزانة الناصرية: [الكامل]

علم المحاسن قد أناخ بروضة	ذات السنا ومقر دين محمد

---

(1) الروض الزاهر، ص: 362.

راقـت فـأبرق نورهـا أفـق العـلا	متـبلج الإصـباح أسـنى مقـصد
بيـت حـوى كـل المحاسـن فـازدهى	عجبـا وفـاق عـلاء كـل مـشهد
بهـر العيـون بهـاؤه وسـناؤه	وسـبى العقـول بحـسنه المتجـدد

إن قلـت فيـه إنـه شمـس الـضحى	أو قبـة مـن لؤلـؤ لم تفنـد
هبـت معـالي الـسعد في عرصـاته	والزهـر لاح في أعاليـه النـدى
حـازت مفـاخره سمـاء المجـد مـن	بـرد الليـالي وحـسن صـدق تهجـد
بيـت حـوى مـن كـل علـم زهـرة	وأعـز كـل ماجـد وممجـد
أضـحت تلاحظـه البـدور تأدبـا	ومـن الحيـاء تـروم أعلـى مقـصد
أزرت بتـاج للعقيـق كأنهـا	حـصباء در في الثـرى مـن عـسجد[1]

وبجرد عناصر الطبيعة في هذه الصور الشعرية نتبين مدى افتتان الشاعر بهذا المكون في حمله للدلالات وفي أدائه للمعاني: - نور - الإصباح - السناء - الشمس - الضحى - لؤلؤ - عرصات - الزهر - السماء - الليالي - زهرة - البدور - حصباء - الثرى.

ويزيد الشاعر من تكثيف الصور الطبيعية حينما يلجأ إلى توظيف تقنية التشخيص، فيسقط بعض الصفات الإنسانية على الطبيعة، ويبث فيها الحياة والحركة والأحاسيس. وبذلك يتقاطع المعجم الطبيعي مع المعجم الإنساني، وتزداد الأفكار وضوحا وبيانا، كما تزداد الصياغة جاذبية وإثارة ومتعة. مثال ذلك ما ورد عن الأديب موسى الناصري: [الكامل]

ضـحك الزمـان وأشـرقت أيامـه	والبـدر حـل بأسـعد لم تعهـد
وبـدا الربيـع بوجهـه متبـسما	بـضواحك مـن نـرجس وزمـرد
وتبـسمت خـضر الريـاض وزهرهـا	مـن أبـيض ومعـصفر ومـورد
وتزخرفـت أزهـاره وتمايلـت	أغـصانه بكتائـب مـن عـسجد
والـشمس تنظـر مـن خـلال شـعاعها	وعـساكر مـن لؤلـؤ وزبرجـد[2]

(1) م. نفسه، ص: 360.

(2) م. نفسه، ص: 363.

وهكذا تصبح الطبيعة كائنا حيا يتفاعل مع الأحداث، وينفعل بها ويشارك في سياقها. ومما يزيد من تضخيم هذه الصورة الطبيعية إشراك الواقع الحربي في بناء المعنى وفي التعبير عن الفكرة، وهكذا تشارك (الكتائب والعساكر)، وكأننا في سياق استعراض عسكري منظم، ولكن جنوده من نوع خاص، من بنات الطبيعة ومن رحم البيئة الجميلة التي تحيط بالشاعر وتسحر عينه وتأخذ بلبه: - كتائب من عسجد - عساكر من لؤلؤ وزبرجد ونجده يكثف من المكون الطبيعي في سياق الرثاء. فتصبح عناصر الطبيعة معادلا موضوعيا للشاعر، تحس بما يحس به وتشاركه آلامه وعذابه، لأنه أفرغ فيها جزءا من روحه، وأسقط عليها صفة الإحساس بالألم: [الكامل]

تبكي عليه أحبة ومشاهد	ومنازل وسائر البلدان
والأرض منه أصبحت مقبرة	وتوقعت للظلم والخذلان
وكذا المجالس كلها مهجورة	لا تبتغي ومدارس القرآن
وكذا النجوم في السماء تكدرت	والكسر حل بأطراف الميزان
ومحاسن الدنيا تقول بأسرها	أسفا عليه بسائر الأركان
وكذا الربيع وزهره وزهده	وروضه وخضرة الريحان
وترنم الأطيار تحسب أنها	أصوات ساج مطرب الألحان
وترقرق الماء الزلال على الصفا	والدر والياقوت والمرجان
مستغيرا عنه الجميع بفقده	يبكي شبيه شقائق النعمان[1]

نلاحظ أن خيال الشاعر لا يحلق بعيدا، ولا يبتعد كثيرا. فهو يطير على مقربة من الأشياء، ويحوم حول عناصر الطبيعة، فلا يزيد على تشخيصها وإنطاق صامتها وتحريك جامدها. إنه يستعير ولا يخلق، ويغير وظائف العناصر ولا يفجر المعاني. فصوره- في الغالب- تتراوح بين الإيحاء والتقرير، تارة تعمل على تعميق أثر التخييل، وتارة لا تزيد على اللعب بالكلمات بشكل مفتعل لا أثر فيه للجمال التعبيري، إلا ما كان فيه من تشخيص أو استعارة أو تشبيه. ونحن إزاء هذه الصور الطبيعية لا نستطيع الادعاء بأن ما ورد منها يحمل وسام الأصالة والتميز. كما أننا لا نجرؤ على القول بأنها استطاعت أن تكسر أفق انتظار القارئ، أو تحدث الأثر الجمالي وتصيب القارئ بالدهشة والذهول.

---

(1) م. نفسه، ص: 336 ـ 337.

ومن مثل ذلك ما نلمسه في قصيدة للأديب إبراهيم المشتوكي(ت1136) في رثائه لأحمد الخليفة بحيث يستغل سياق الرثاء ليقحم العنصر الطبيعي ويستخدمه كآلية للكشف عن عمق المعاناة وحجم المأساة: [الكامل]

عبس الزمان أراه كالغضبان | وأرى البلاد كثيرة الرجفان
واغبرت الآفاق من سدف بها | وتلاطمت ظلم على الأكوان
واستيأست الأرجاء بعد رجائها | واشتدت الأزمات بالإنسان
وتزلزلت أرض المغارب كلها | وتكدرت بنوائب الحدثان
إذ قد أتاها النقص من أطرافها | بذهاب أهل العلم والتبيان
وتململت أشجارها وتساجعت | أطيارها نوحا على الأغصان[1]

نلاحظ في هذه الافتتاحية أن الشاعر استهل موضوع الرثاء مباشرة مركزا على بيان مستوى المشاركة والتفاعل الذي عبرت عنه عناصر الطبيعة إثر رحيل الفقيد. وقد ركب الشاعر في ذلك مركب التشبيه والاستعارة والتشخيص ليؤثث المشهد الجنائزي. فها هو الزمان العنصر المجرد يخلع عنه صفته الأصلية ليلبس رداء التجسيد والتجسيم، وليتحول إلى كائن حساس يعتريه من الغضب ما يجعله يعبس ويغير ملامح وجهه. بل إن الشاعر يجعل منه جسدا مرئيا تلاحظه العيون وتدركه الأبصار. وفي الصورة تظهر التحولات العميقة التي طرأت على الكائنات من حجر وشجر ونبات وحيوان. فقد شارك الجميع في بناء نشيد العزاء، وفي صياغة تراتيل البكاء، وفي ضرب طبول الأسى والشجن. حتى اكتسى الكون بلون العتمة وتلحف بسحب الكآبة. فالبلاد ارتجفت حزنا وأسفا، والأرجاء استبد بها اليأس وانفلت منها حبل الأمل. وتكدرت الآفاق وارتدت لباس الحداد. أما الأرض فقد فقدت توازنها وأخذت تميد وتهتز وتترادف نبضاتها محدثة رجة في الكون وهزة عنيفة امتدت ذبذباتها مسافة طويلة بعد أن فقدت جزءا منها، وأصابها النقص برحيل الفقيد. أما الأشجار والأطيار فقد انضمت إلى جوقة النعي مرددة سنفونية الرحيل. فالصورة الطبيعية، في هذه الأبيات،كان لها دور هام في ترجمة التجربة الشعرية والتعبير عن مشاعر الذات، إلى جانب وظيفتها التزيينية خدمة للمعنى العام.

وعلى نفس المنوال يؤثث أحمد بن موسى الناصري فضاء إحدى مقدمات قصائده متسلحا بترسانة عتيدة من عناصر الطبيعة. وفيها تظهر قصدية الشاعر في تكثيف الأدبية في هذا المستوى من النص،وفي

(1) الدرر المرصعة،ص:105

تحقيق شعرية التشكيل الأسلوبي. بحيث راكم الصور الطبيعية بما يستطيع به أن يمتع المتلقي ويضمن تفاعله وتجاوبه.

هـب النسيم معطر الأردان	والدوح يرفل في حلى الألوان
والروض يضحك من بكاء غمامة	حنت لإلف عندما لقيان
والماء من تلك الأباطح والربى	ينساب كالنضناض في الجريان
والزهر فوق زبرجد من سندس	نشوان يرقص والطيور غوان
والورق حيت بالأماني وبشرت	بالسعد والإقبال والرضوان
وغنت ورنت بالقريض ورجعت	ببلاغة الترصيع والإرصان
والغصن أملود يميس به الصبا	سقيا ذلك الروض والأغصان
رق الفؤاد لشجوها وحنينها	وأصاخ ضرب مثالث ومثان[1]

وأحيانا تحضر الصورة الشعرية كمقدمة يستهل بها الشاعر حديثه، ولكنها تبقى معزولة عن السياق العام للنص أو عن الموضوع الرئيسي الذي نظمت فيه القصيدة. فتشكل المقدمة وحدة معنوية مستقلة لا تخدم السياق، ولا تساهم في إنارة جوانبه، ولا تعمل على ترسيخ مضامينه. بحيث يتعمدها الشاعر كافتتاحية، لها بعدها الفني والتأثيري، دونما ارتباط بمقصدية النص وخطابه ودلالته العامة. مثال ذلك ما بدأ به الأديب محمد الحوات العلمي قصيدته في مدح الشيخ أحمد الخليفة:

حدثني ريح الصبا	عن شذى عرف عاطر
عن رياض تبسمت	عن ثغور الأزاهر
عن عيون تدفقت	عن بحار زواخر
إنما الجود والندى	والتماس المآثر
في ذرى الرشد والهدى	في مقام الأكابر[2]

---

(1) الدرر المرصعة،ص:77.

(2) م. نفسه، ص: 310 ـ 311.

فهذه المقدمة- بما تحمله من صور طبيعية معتمدة على التشخيص وعلى استعارة الصفات الإنسانية- لا تخدم السياق المدحي، ولا تقدم له دعما ولا تقوي الدلالة، بل لا يتجاوز حضورها دور التأثيث بهدف تحقيق الإثارة والجاذبية للنص. فالشاعر ظل قريبا من المنظورات، لم يكلف نفسه التعمق في التخييل والإيحاء ولذلك لم تضف صوره إضافة تذكر، ولم تخلق معاني جديدة توسع من الدلالة الأصلية. فهذه الصور أكثرها قديم، وهي شائعة عند الشعراء، (فالريح التي تتحدث، والرياض التي تتبسم) هي من المعاني التي تعاورها الشعراء إلى درجة نفذت معها طاقتها الإيحائية.

إن صفة التكرارية والاتباع غالبا ما تصاحب الصورة الشعرية في التجارب الناصرية، ويدل على ذلك المعاني والصياغات التي يستعيرها الشعراء من الأقدمين جاهزة، ويعيدون إنتاجها في قوالب نظمية جديدة. فصورة (الشمس) الدالة على العلو والرفعة والمجد قد غزت الشعر العربي. فلا تكاد تجد شاعرا إلا ويستحضر هذا المعنى من خلال هذا المكون الطبيعي. وكذلك صورة (البحر) الذي يدل على الامتلاء والعظمة والهيبة والكرم والعلم. فهي صورة مكرورة ومعهودة في الشعر العربي. والشاعر الناصري- كغيره من الشعراء- عاد إلى هذا التراث، وأخذ منه هذه المعاني جاهزة، واستعان بها لرسم الصورة المثالية للممدوحين، ومن ذلك قول محمد المكي في مدحه للأديب الصغير الإفراني:

فأنت الشمس والأعلام طرا … نجوم أين من نجم شموسا
وأنت البحر والغير السواقي … وأنت الفرد حقا لا غموسا[1]

ونلاحظ أن الشاعر قد سار على نهج الأقدمين في توظيفه لعناصر الطبيعة، مع اصطناع تقنية المقارنة والمفاضلة في سياق الوصف. وهو أسلوب تقليدي قديم، يذكرنا بوصف النابغة الذبياني لأحد ممدوحيه:

كأنك شمس والملوك كواكب … إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

والشاعر الناصريُ لم يزد عن إحداث بعض التغييرات الشكلية على هذه الصورة لم تمس جوهرها أو معناها. بل ظل يحوم حول تخوم الصورة الموروثة، وبذلك ضاع صوته، وذابت هويته الإبداعية.

---

[1] الكناشة الناصرية، ص: 96 ـ الدرر المرصعة، ص: 94.

وإلى جانب استثمار المكون الطبيعي في بناء الصورة الشعرية، نجد الشاعر الناصري يوظف العنصر الإنساني مشخصا في صورة المرأة. بحيث تتحول المرأة إلى رمز للتعبير عن بعض المعاني في سياق شعري ظاهره الغزل ولكن باطنه وحقيقته بعيدة كل البعد عن هذا المقصد. واستحضار المرأة كرمز، ليس بالأمر الجديد عند الشعراء، وإنما هو من الوسائل الفنية التي توسل بها السابقون للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم ونظرتهم إلى الحياة والكون والوجود. فصورة المرأة، قد هيمنت في الشعر القديم،وغزت جل التجارب الشعرية في كل العصور. كما اقتحمت الشعر الصوفي على وجه الخصوص. بحيث جنح الصوفية بصورة المرأة في اتجاه آخر؛ اتجاه وجودي باطني إشراقي عرفاني. ترمز فيه المرأة إلى الذات الإلهية العلية. وتمثل صورة الجمال المطلق والجلال المهيب الذي تهيم فيه النفوس، وتغيب في حضرته العقول. "فالمرأة في المنظور الصوفي مظهر من مظاهر الكمال الإلهي، وقبس من جماله وجلاله باعتبار الجلال في الجمال والجمال في الجلال، وفي نفس الوقت إن المرأة في الشعر الصوفي رمز يوحي ويدل على الحب الإلهي، يعتمد في تأليفه على الغزل الإنساني، وقد تم التعبير فيه عن العشق في طابعه الروحي من خلال تلك الأساليب الغزلية الموروثة بعد أن تم تكوينها ونضجها الفني"[1].

لكن الشاعر الناصري لم يجرؤ على الخوض في أنهار الحب الإلهي أو السباحة في عالم الإشراقات الروحانية باستثناء ما كان لأحمد التستاوتي واليوسي. ولذلك ظلت الأشعار الناصرية الخالصة بعيدة عن الشطحات الصوفية والمقامات العرفانية.

لم تصل صورة المرأة إلى هذا المستوى من التمثيل والرمزية، وإنما ظلت محاصرة بجاذبية الحياة المادية، مشدودة إلى الواقع ومرتبطة به. فالمرأة مهما كانت رمزيتها عند الصوفية لم يتجاوز حضورها في الشعر الناصري ما ترمز إليه مما في حياة الناس، فهي قد ترمز إلى الأرض، وإلى ما فوق الأرض. إنها رمز للجمال والإثارة، وعنصر حي وخصب يغري الإنسان ويسلبه عقله وتوازنه واتزانه. ولشدة تعلق الشاعر الناصري بالمرأة، ولمكانتها الكبيرة في فكره ووجدانه، كانت صورتها تتراءى له في مظاهر الحياة، وكان جمالها يتجسد في كل المرئيات. ولذلك تسربت إلى أشعارهم لغة العذريين، واستوطنت فيها تعابيرهم وأساليبهم. فنجد الشاعر يتسلح بالقاموس الغزلي ليناور في حلبة الغرام، بدون أن يكون السياق تجربة غرامية أو لحظة عشقية واقعية. ولكن الشاعر يجد في استخدام المعجم الغزلي متنفسا له لإفراغ مكبوتاته العاطفية، ولممارسة عملية التعويض النفسي. فإذا كان التصريح بالغرام والعشق داعيا إلى اتهام صاحبه، وإلى التقليل من مروءته وعدوليته في المجتمع المحافظ. فإن توظيف لغة الغزل ترميزا وإشارة وتلميحا، كان أمرا مقبولا عند الفقهاء

---

[1] محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص: 647.

والصوفية على حد سواء. بل إن منهم من توسع في هذا الباب، واستغل هذا الترخيص فوصل بشعره إلى مستوى الغزل المادي الشهواني[1].

ومن مظاهر حضور المرأة كعنصر فني لتشكيل الصورة الشعرية، ما ورد عن الناصريين من توظيف لهذا العنصر البشري لتجسيد جمال الإبداع ورقته. بحيث تتحول القصيدة إلى امرأة جميلة تتصف بكل أوصاف الحسن والبهاء. فيسقط الشاعر الأوصاف التي درج عليها العذريون في وصف معشوقاتهم، ويستعيرها لوصف القصيدة الشعرية. فيكاد القارئ يحار في تحديده لجنس الموصوف وحقيقته. بحيث تختفي القصيدة، وتغيب معالمها، لتفسح المجال لصورة المرأة بكل ما تتصف به من أوصاف الجمال والكمال والدلال والتغنج، وتحضر عبارات الشوق والمحبة والوصال والهجر والبين والقبل والثغر. فيتحول السياق إلى الغزل في بعديه الحسي والعاطفي. من ذلك ما نلمسه في وصف الأديب أحمد بن موسى لإحدى القصائد:

أهـلا بهـا غـادة حسناء لابسة	ثوب المحاسن تحكي البدر في الظلم
زفت إلينا ضحى تزري بشمس ضحى	تختال في حلل تخطو بلا قدم
أحيت صبابة مشتاق بزورتها	وأنعشته بلثم لثغرها البسم[2]

والشاعر في هذا الوصف لم يصدر من فراغ، ولم يبدع من عدم، وإنما كان له مرجع يستند إليه ويوجهه في هذا الاتجاه. فقد تعود الشعراء على مثل هذا النوع من الاستعارة التي تنقل القارئ من سياق التقريظ إلى سياق الغزل، ومن الحديث عن الفن والإبداع إلى الحديث عن العشق والغرام. وكان للشعراء المغاربة مشاركة في هذا النوع من التعبير. من ذلك ما ورد عن الأديب علي مصباح الزرويلي (ت 1150) في إحدى مدائحه:

وبين يدي نجواي قدمت غادة	خرودا عليها دون فكر الورى حجب[3]

وكقول الأديب ابن زاكور (ت: 1120):

خذها على رغم العدا غادة	لفعها الصدق بأقبيته

---

(1) محمد الظريف: الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، ص: 368.

(2) الكناشة الناصرية، ص: 97.

(3) جواد السقاط: بناء القصيدة المغربية، ص: 187.

خـــود زهـــت إذ بـــشرت بكـــم   ولفهـــا المجـــد بأرديتـــه

وقوله أيضا في قصيدة أخرى:

أتتـــك مهـــاة كـــالعروس جليلـــة   ومـــدحك كالعقـــد الـــثمين بجيـــدها
وشـــكرك ســـحر جـــال وســـط جفونهـــا   وذكـــرك خـــال فـــوق صـــحن خـــدودها

وقريب من هذا الاستعمال نجد الشاعر الناصري يوظف صورة المرأة في سياق التقريظ، كقول أحمد بن موسى: [الرمل]

بنـــت فكـــر قـــد أتـــتني زائـــرة   ذات حـــســـن ودلال ووشـــاح
أمـــا والله ســـباني حـــسنها   لحظهـــا في القلـــب رمـــح وصـــفاح
ومحياهـــا صـــباح مـــسفر   بـــين ليـــل حبـــذا ذات الـــصباح
وجـــبين كالـــضحى طلعتـــه   ورضـــاب عـــسل مـــسك وراح
ثغرهـــا الأشـــنب وضـــاح اللمـــى   فـــرد عقـــد جـــوهر وأقـــاح
ولهـــا ســـهم كحيـــل صـــائب   قوســـه الـــصدغ ســـريع في الجـــراح
وجنتاهـــا جلنـــار حاشـــا   خـــدها الوهـــاج ورد في انفتـــاح
عـــبرت بحـــر معـــان وأتـــت   لؤلـــؤ الفيروزبـــادي والـــصحاح
أقبلـــت في حلـــة مـــن رفـــرف   تتهـــادى بـــين أزهـــار البطـــاح
طـــرر الحـــسن علـــى وجنتهـــا   يـــشي بالـــسعد علـــى الأقـــاح[1]

فلولا بعض القرائن اللفظية، مثل (بنت فكر)/ (عبرت بحر معان) لما استطاع القارئ أن يتبين حقيقة الموصوف أو جنسه. فهذه الإسقاطات الأنثوية الكثيفة تدفع القارئ إلى ممارسة عملية فك شفرات النص والتسلل بين فجواته وبياضاته حتى يصل إلى البنية العميقة المتوارية خلف ذلك الستار الاستعاري. ومثل هذا التوظيف المغلق والمغرق في الرمزية والغموض هو ما يحقق للنص أدبيته، وهو ما يضفي عليه الجمالية. فتلقي هذا الأثر الأدبي من شأنه أن يثير القارئ ويستفزه ويكسر أفق انتظاره. وذلك لما يسببه من

---

(1) الروض الزاهر، ص: 374.

توتر لحظة التلقي، ولما يترتب عنه من مسافة جمالية بين الأثر وقارئه. ولن يتم تقليص هذه المسافة إلا بممارسة لعبة التأويل، وقراءة ما بين الكلمات والأبيات، والوصول إلى المسكوت عنه. فالقارئ يجد نفسه مطالبا بالمساهمة في إنتاج المعنى وفي مطاردة الدلالة.

وللأديب موسى الناصري أيضا مشاركة في هذا الأسلوب الوصفي/ الرمزي، بحيث يجعل من صورة المرأة أداة استعارية لبناء العالم الجمالي لتعبيره الشعري. ومن ذلك قوله في إحدى قصائده:

ها مدحتي لفت حياء وجهها   تبغي القبول وأخذها منك باليد[1]

فجمال المرأة وحياؤها من العناصر التي كانت تثير الرجل دائما، لكن الشاعر له رؤية خاصة، وذلك حينما يرى هذا الجمال يتجسد في الأشياء، فلا يجد طريقة للتعبير عنه سوى استحضار المرأة كرمز لتكثيف المعنى وتفجيره في ذهن المتلقي. ولاشك أن في إسقاط صفات المرأة على القصيدة بعض من الخيال الجميل، كما أن فيه إشارة معبرة عن صورة المرأة في ذهن الرجل التقليدي بحيث يراها مجسدة في كل ما يحيط به، تطل عليه من كل زوايا واقعه المادي.

2 -البنية التركيبية للصورة الشعرية:

إذا تتبعنا الصورة الشعرية في أشعار الناصريين نجدها من الناحية الشكلية والتركيبية على ثلاثة أوجه وهي:

البنية البسيطة: وهي الصورة التي تكتفي ببيت شعري واحد لا تتعداه، فينتهي البيت وتنتهي معه الدلالة المقصودة.

البنية المركبة: وهي الصورة التي تتركب من بعض الأبيات وفيها تتضافر المعاني الجزئية والبسيطة لتشكيل صورة مركبة.

البنية المتكاملة: وهي الصورة التي تشمل جزءا كبيرا من النص الشعري أو التي تتشكل من القصيدة كلها. وخلالها يصبح العمل الشعري لوحة شعرية مرتبطة الأجزاء ومتلاحمة الأطراف، وكل عنصر فيها يخدم الآخر ويكمله.

بخصوص البنية البسيطة، نجد أن وحدة البيت واستقلاله داخل النص الشعري عامل مباشر في تكثيف الدلالة وتعميق المعنى داخل فضاء البيت، بحيث يكتفي الشاعر بعبارة واحدة لتكون حاملة للمعنى

---

(1) الروض الزاهر، ص: 361.

الذي يسعى إليه، ولتكون قادرة على تحقيق الأثر في المتلقي، من ذلك ما ورد في مدح موسى الناصري للشيخ أحمد الخليفة:

كالبـــــدر إلا أنـــــه لا يختفـــــي   والليـــــث إلا أنـــــه لا يعتـــــدي[1]

ففي هذا البيت اكتمل المعنى، وأصبحت الدلالة واضحة، فلا يحتاج المقام إلى إضافة، وإلا تحولت كل زيادة إلى إطناب وحشو لا يزيد النص جمالا، ولا يزيد المعنى وضوحا. ففي هذا البيت نلاحظ جمالية الاختزال والإيجاز بادية في عبارتي (البدر الذي لا يختفي) و(الليث الذي لا يعتدي). فقد استطاع الشاعر أن يجعل القارئ يشارك في تفجير المعنى وتوليده من هذا الأسلوب المقتضب الوجيز.

ومثل ذلك قوله في بيت مستقل داخل قصيدة طويلة حيث يصف قصيدته بصفات الأنثى. فلم يحتج الشاعر إلى الإطناب في هذا الوصف، ولم يكلف نفسه الإكثار من الصفات الأنثوية، ولم يقصد تحقيق الإثارة بهذا الأسلوب، وإنما جعل هذا البيت قادرا على فرض وجوده وإثبات ذاته بين باقي الأبيات التي لم تمهد لمعناه، ولم تدعم دلالته. وسأعرض البيت المقصود بين ما سبقه وما تلاه لتتبين مدى قدرته على أداء الدلالة في استقلال تام عن الأبيات الأخرى. يقول موسى الناصري:

مـــولاي قطـــب ذوي المعـــارف كلـــها   غـــوث الأنـــام وقـــدوة المتعبـــد
[هـــا مـــدحتي لفـــت حيـــاء وجههـــا   تبغـــي القبـــول وأخـــذها منـــك باليـــد]
موســـى عبيـــدك يرتجـــي مـــددا فـــلا   تحرمـــه ممـــا يرتجـــي يـــا ســـيدي[2]

فالبيتان الأول والثالث يختلفان كليا عن البيت الثاني، سواء في الأسلوب أو في مستوى التصوير، بحيث يطغى عليهما أسلوب التقرير واللغة الخطابية المباشرة، في حين يتميز البيت الثاني بحمولته الدلالية المثيرة وبلغته الشاعرية الجملية.

ومن نماذج هذه الصور البسيطة قول محمد المكي: [الوافر]

فأنـــت شمـــس والأعـــلام طـــرا   نجـــوم أيـــن مـــن نجـــم شموســـا[3]

(1) م نفسه، ص: 364.

(2) الروض الزاهر.ص:361

(3) الكناشة الناصرية، ص: 96 ـ الدرر المرصعة، ص: 94.

فلا يحتاج هذا البيت إلى أبيات أخرى تشرحه أو تكمل معناه، إذ المعنى واضح الدلالة قريب المأخذ. فصورة العلو والشموخ والعزة والمجد قد اختصرتها عبارة (أنت شمس) في مقابل (الأعلام نجوم) والمعروف أن النجوم تستمد ضوءها ونورها من الشمس، ولهذا ففضل الشمس باد لا يحتاج إلى مزيد من الكلام والتفصيل.

ومثل هذا النموذج قول الشاعر في النص نفسه: [الوافر]

وأنت البحر والغير السواقي وأنت الفرد حقا لا غموسا[1]

فيكفي وصف الإنسان بالبحر ليشتغل ذهن المتلقي وينتج المعنى القريب المقصود. إذ أن كلمة البحر تحتضن كل معاني العظمة والقوة والجود والمعرفة والهيبة، وكل من وصف بالبحر لا يحتاج إلى وصف إضافي للدلالة على قيمته ومكانته.

وللتأكيد على حتمية الموت والفناء، لم يحتج الشاعر إلى إسهاب في التعبير عن المعنى، وإنما اكتفى بعبارة وجيزة ولكنها معبرة. فالموت نهر وكل الناس شاربون منه، وكل من على الأرض فان، ولا خلود لمخلوق، يقول الشاعر محمد المكي في هذا المعنى: [الطويل]

تجرعوا من نهر المنية أكؤسا فلم يبق للإحسان من بعد قائم[2]

وهكذا نلاحظ أن الصورة في بنيتها البسيطة تكون أكثر تكثيفا للمعنى، وأكثر اختزالا للألفاظ والعبارات، وهي مدار بلاغة الشعر ونبوغ الشعراء.

أما الصورة الشعرية ذات البنية المركبة، فهي النوع الأكثر حضورا في الشعر بشكل عام. وفي الشعر الناصري على وجه الخصوص. فالشاعر- أحيانا- لا تسعفه العبارة الواحدة، ولا يشفي غليله الإيجاز والتكثيف، فيلجأ إلى بسط القول، وإلى إطالة الوصف في بنائه للصورة، حتى يكون وقعها أكثر أثرا على ذهن المتلقي. ولذلك تجده يكثر من ذكر التفاصيل والجزئيات وكل الجوانب المتعلقة بالموضوع. فيطيل في الوصف حتى تستكمل الصورة عناصرها الفنية والدلالية. من نماذج ذلك الوصف الدقيق والمفصل الذي خص به الأديب موسى الناصري الخزانة الناصرية. فقد وظف كل الإمكانات المتاحة لديه لرسم الصورة المثالية لهذه المعلمة الثقافية: [الكامل]

---

(1) م. نفسه.

(2) الروض الزاهر، ص: 379.

بيت حوى من كل علم زهرة | وأعز كل ماجد وممجد
أضحت تلاحظه البدور تأدبا | ومن الحياء تروم أعلى مقصد
أزرت بتاج للعقيق كأنها | حصباء در في الثرى من عسجد[1]

فهذه الأبيات تتآلف وتجتمع لتقول ما يحس به الشاعر إزاء ذلك الصرح. وقد اختار الشاعر مجموعة من العناصر الفنية لتساهم في بناء المعنى وأداء الدلالة. وهذا الحشد من الأوصاف هدفه هو إقناع المتلقي بعظمة الخزانة من ناحية، وإمتاعه باختيار العبارات القادرة على تحقيق الأثر الجمالي.

ويكثر هذا النوع من الصور الشعرية في مقدمات القصائد، بحيث يتعمد الشاعر الإطناب في الوصف والإطالة، في بسط الكلام حتى يستدرج المتلقي إلى صميم العمل الشعري، وحتى يتمكن منه ويضمن تجاوبه وتفاعله. وهكذا تأتي المقدمات غنية بالصور المتآلفة التي تشكل في مجموعة مشهدا مؤثرا من الناحية النفسية والجمالية. ومن نماذج ذلك مقدمة هذه الرثائية لإبراهيم الهشتوكي وهو يرثي الشيخ أحمد الخليفة: [الكامل]

عبس الزمان أراه كالغضبان | وأرى البلاد كثيرة الرجفان
واغبرت الآفاق من سدف بها | وتلاطمت ظلم على الأكوان
واستيأست الأرجاء بعد رجائها | واشتدت الأزمات بالإنسان[2]

فهذه السلسة من الأبيات تحاول أن ترسم لوحة مأساوية كئيبة لإبلاغ رسالة محددة، وهي وصف الانقلاب الكبير الذي حل بالكون، والزلزال المهول الذي أصاب الأرض من جراء رحيل الفقيد. فقد تفاعلت كل الموجودات مع هذا الحدث، وتأثرت به أيما تأثر. وقد زادت تقنية التشخيص هذه الصورة أداء للمعنى وبيانا للدلالة. فالزمان والمكان والأكوان وكل الفضاءات تحولت إلى كائنات حية منفعلة ومتأثرة، تسيطر عليها أحاسيس الأسى والأحزان. وهذه المبالغة التصويرية تأتي بهدف رسم الصورة المثالية للفقيد الذي أحدث غيابه خللا كبيرا في توازن الكون بأسره.

أما الصورة المتكاملة فهي عملية تشكيل فنية مكثفة، تحضر فيها مجموعة من الآليات البلاغية والمكونات لتجعل من القصيدة لوحة شعرية قائمة على وحدة الموضوع، تتكامل عناصرها وأجزاؤها لخدمة مقصدية محددة.

---

(1) الروض الزاهر، ص: 360.
(2) الدرر المرصعة، ص: 105.

والمتتبع للشعر الناصري يجد أن الشاعر- أحيانا- يتعمد جعل القصيدة جلها أو كلها خادمة لصورة بعينها. ولذلك يستعين بكل الإمكانات الفنية والطاقات التصويرية لتأثيث قصيدته حتى يتحقق المقصد وتتم تأدية الدلالة في أجمل صورة. وللتدليل على ذلك أسوق هذا النموذج من شعر الأديب موسى الناصري. وهو جزء مهم من إحدى قصائده[1] بحيث تتضافر الأبيات وتتآلف لخدمة مقصدية الوصف: [الكامل]

علم المحاسن قد أناخ بروضة ... ذات السنا ومقر دين محمد
راقت فأبرق نورها أفق العلا ... متبلج الإصباح أسنى مقصد
بيت حوى كل المحاسن فازدهى ... عجبا وفاق علاه كل مشهد
بهر العيون بهاؤه وسناؤه ... وسبى العقول بحسنه المتجدد
إن قلت فيه إنه شمس الضحى ... أو قبة من لؤلؤ لم تفند
هبت معالي السعد في عرصاته ... والزهر لاح في أعاليه الندي
لم يبق فيه للمعالي مذهب ... إلا تأخر عن معالي السؤدد
جازت مفاخره سماء المجد من ... برد الليالي وحسن صدق تهجد
بيت حوى من كل علم زهرة ... وأعز كل ماجد وممجد
أضحت تلاحظه البدور تأدبا ... ومن الحياة تروم أعلى مقصد
أزرت بتاج للعقيق كأنها ... حصباء در في الثرى من عسجد
وليال مشرقة تلوح بدورها ... ذات البهاء بحسن طلعة أحمد
الله أكبر ما أعز قوامه ... فعماده من لؤلؤ وزبرجد
قد حصرت فيه المعاني كؤوسها ... وتفاصلت في خيمة أم مبعد
لو رام قصدا غير ذا ببنائه ... في سلك در كان أسهل مقصد
هذا هو المجد الإلهي لا كمن ... غر الأنام بزخرف متبدد
قسما بمكة والمقام وزمزم ... ما صنع هذا البيت من عمل اليد

يشكل هذا الجزء أكثر من نصف القصيدة، وكانت الأبيات كلها تخدم مقصدية واحدة، وتساهم في التعبير عن معنى محدد. وهو إبراز خصوصية المعلمة الموصوفة وما تميزت به من بهاء وجمال وأهمية. وقد

(1) الروض الزاهر، ص: 360.

حضرت الآليات البلاغية بكثافة، إلى جانب تقنية التشخيص. وقد ربط الشاعر بين أجزاء الصورة بضمير الغائب الذي يعيد الحديث إلى متطلقه، ويوحد اتجاه الأبيات، ويجعلها تلتقي في بؤرة محددة. كل هذه العناصر عملت على بناء صورة شعرية متكاملة الأطراف والأجزاء.

هكذا يمكننا أن نقول بأن الشعر الناصري قد اعتمد التصوير الفني في العديد من نصوصه، وكانت صوره الشعرية مستمدة من واقع الحياة، تعكس نظرة الإنسان إلى البيئة المحيطة به، كما تجسد مستوى تفاعل الشاعر مع قضايا عصره ومستجداته. ولم تكن الصورة الشعرية لتطير بالشاعر إلى عوالم خارجية أو غيبية، وإنما ظلت في حدود الظواهر والمرئيات، ظلت صورا مادية حسية، تؤثث القصائد وتزينها، وتعمل على تعميق المعاني وتكثيف الدلالات. كما تعمل على استثارة المتلقي وإشراكه في الأجواء العامة للتجربة الشعرية، ودفعه إلى التفاعل الإيجابي مع القول الشعري عن طريق المشاركة في إنتاج المعنى وتوليده.

قبل الختام

إن البنيات المضمونية والأسلوبية التي لامستها هذه القراءة للمنتج الشعري الناصري تكشف عن عالم فني منسجم ومتناغم مع شروطه الذاتية والموضوعية، عالم خصب وغني وهادر، يحمل الكثير من الأصوات والإشارات المعبرة عن خصوصية هذا الشعر وتميزه. فهذا الخطاب الشعري يتيح لنا إمكانية الغوص فيه وتتبع العلامات الموصلة إلى تفسير البنيات الفنية والإبداعية وملامسة العلاقات القائمة بين الأثر الفني ومبدعه من ناحية، وبين الأثر الفني وسياقاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية من ناحية أخرى.

يكشف الشعر الناصري،من خلال مكوناته الفنية والأسلوبية وبناه الموضوعاتية، عن رؤية للعالم كما ترجمتها حساسية كل الشعراء المنضوين تحت المظلة الناصرية. وما يمكن تسجيله هنا هو أن الشعر الناصري لم يكن قط إبداعا للترفيه أو للتسلية، ولم يكن قط ترفا أو لهوا أو استعراضا للقدرات الإبداعية والفنية، وإنما جاء ليترجم هذه الرؤية وليحملها بين ثناياه وبين بناه الفنية وقضاياه المعرفية. فإذا كنا قد حاولنا قراءة النصوص الشعرية الناصرية، وكشفنا عن بعض جوانبها الفنية وعن بعض قضاياها ومضامينها، فإن ذلك في حقيقة أمره لم يكن إلا استقصاء حثيثا لرؤية العالم الكامنة خلف الواجهة الفنية، وتتبعا للوعي الذي كان وراء تلك التجارب الشعرية. فلم تكن دراستنا للمكونات الفنية غاية في حد ذاتها أو هدفا مقصودا لذاته، وإنما كان ذلك وسيلة وجسرا للعبور إلى وضعية التفسير، باعتبار أن تلك الخصائص الفنية والجمالية لا يمكن فهمها أو إدراكها إلا بربطها بسياقاتها التي أنتجتها وطبعتها بطابعها الخاص..

1 -الشعر الناصري والبنية الثقافية:

إن الشعراء الناصريين حينما تصدوا للمشاركة في القول الشعري وكرسوا أدبهم وفنهم لخدمة الزاوية الناصرية ورجالها، فإن عملهم هذا لم يكن اختيارا مزاجيا أو نزوة عابرة، وإنما كان اختيارا مؤصلا،

وتوجها ممنهجا ومخططا. فالشاعر الناصري فرد في جماعة منسجمة في تصوراتها الأيديولوجية، وعضو ضمن طائفة مؤطرة تأطيرا كافيا يسمح لها بامتلاك رؤية محددة للعالم، وهي ليست رؤية فردية بقدر ما هي رؤية جماعية. وذلك باعتبار الشاعر ممثلا لجماعته وحاملا لرؤية الطائفة التي ينتمي إليها وينوب عنها ويتكلم بلسانها.فحينما يحوم الشاعر على مقربة من الزاوية ويدور في مدارها فإن هذا التوجه قرار جماعي نابع من قناعات راسخة وعميقة في وجدان كل شاعر، بل وفي وجدان كل من ينتمي إلى الزاوية الناصرية.

لقد أبرزت لنا قراءة المكونات الفنية للشعر الناصري أن الخطاب الديني والصوفي والطرقي قد هيمن بقوة على هذا الشعر سواء على مستوى المضامين أو الأساليب أو اللغة الشعرية. كل ذلك يكشف عن أدب ملتزم من نوع خاص[1]. أدب ملتزم بالأيديولوجية[2] الناصرية معبر عنها ومرتبط بها أشد ما يكون الارتباط. وهذا الشعر الملتزم بكل خصائصه ومقوماته ما هو إلا اختزال للالتزام العام الذي عبرت عنه الطائفة الناصرية في علاقتها بمؤسستها الروحية وبشيوخها وأعلامها. وهذا الالتزام الجماعي القوي وجد قناة لتصريفه وتحويله إلى شكل فني. فجاء الشعر الناصري حاملا لهذا المشروع، كما جاء حاملا لتلك الرؤية الجماعية الملتزمة.

إن الاهتمام بالشيوخ الناصريين – مدحا ورثاء وتوسلا- يكشف عن علاقة الشاعر بالإطار الفكري الذي ينتمي إليه، بحيث صار كل ما يحيط به ناصريا. فهو يتنفس هواء ناصريا ويطعم طعاما ناصريا فكيف لا ينتج شعرا ناصريا يحمل جينات الانتماء الناصري؟ ولذلك نستطيع أن نفهم سر المنافسة بين الشعراء في إبداع ناصرياتهم والإجادة فيها. لكونها كانت أصدق أشعارهم، وأقربها إلى ذواتهم، وأشدها تعبيرا عن رؤاهم وقناعاتهم. فالأشعار الناصرية هي القصائد / النموذج التي تعتبر بطاقة هوية لكل شاعر يدعي الانتماء للزاوية. والناصريات هي أيضا وثيقة الولاء والبيعة التي يقدمها الشعراء لشيوخهم في حياتهم وبعد مماتهم. في هذه القصائد نحس بروح الالتزام وبصدق الانتماء من خلال ما يتردد فيها من أوصاف ونعوت تكون في الغالب مفرطة في التقديس والتعظيم، وتدل على مستوى التمثل لشخصية الشيخ كما وعتها ذات الشاعر الفردية والجماعية، وكما استقرت في لاشعوره الجمعي.

إن الالتفاف حول الشيخ والاحتماء بالزاوية كان ضرورة نفسية وواقعية.لأن الإنسان حينما تتقاذفه أمواج الحياة العالية وتلعب به رياحها العاتية، وحينما يفقد الشعور بالأمان والطمأنينة والاستقرار يبحث عن طوق النجاة، ويقصد كل ملاذ يحميه وكل ملجإ يؤويه. وحينما يفقد الإنسان ثقته في الخطابات الرسمية والبرامج المركزية يبحث عن البديل، ويسعى إلى التعويض عن حالات الإخفاق والإحباط التي يتعرض لها في واقعه. كل هذا يفسر لنا ظاهرة الالتزام في الشعر الناصري ويمنحنا اليقين في كون هذا الشعر

---

(1) عن مفهوم الالتزام في الأدب. انظر:أحمد أبو حاقة،الالتزام في الشعر العربي،ص:12-15 .دار العلم للملايين، ط1 .1979

(2) عن مفهوم الأيديولوجيا . انظر:سعيد علوش،المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص:25،مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء

قد ولدته القناعة التامة بالمشروع الناصري الذي منح الناس الإحساس بالأمان في زمن شهد بؤرا مشتعلة في كل مكان، وفي زمن تعالى فيه صهيل الخيول ودوى فيه صليل السيوف وفاحت فيه رائحة الموت وعمت فيه النكسات الاجتماعية والطبيعية[1].

إن سمة الالتزام بالخطاب الديني في الشعر الناصري لم تنطلق من فراغ، ولم تكن حالة فنية خاصة، وإنما جاءت صورة لما شهدته الساحة الثقافية المغربية بوجه عام في العصور المتأخرة من اختيارات فكرية وفنية. فقد طغت المضامين الدينية من مديح وتوسلات وابتهالات ومواعظ وعرفانيات، كل ذلك مؤشر على ثقافة البيئة المغربية وعلى توجهها الفكري وقيمها الفنية. ولقد كان الشاعر الناصري منسجما مع اختيارات الثقافة المغربية ومع توجهاتها التي كرستها المؤسسات الدينية الفقهية والصوفية. وكانت التجارب الشعرية متناغمة مع الخطاب الذي تربى عليه الشاعر في بيئته ونشأ عليه وتشربه في حلقات الدرس وفي مجالس الإقراء. فغلبة الطابع الديني على الحياة العامة[2] كانت عاملا أساسيا في اكتساء الشعر بهذا الطابع وفي حمله للقيم الدينية والمفاهيم الصوفية. لقد سعى الشعراء الناصريون سعي معاصريهم من أبناء الثقافة المغربية التي احتضنتها البيئة الصوفية. فاهتموا بما ألفه الناس وأعادوا إنتاج ما رضيت عنه ذائقة المجتمع وحساسيات المؤسسات الدينية. فظلوا قريبين من المساجد والزوايا والرباطات ينصتون إلى الصلوات والأوراد والأذكار والابتهالات. ويوفرون المادة الخام لهذه الطقوس. يحومون حول حمى الزوايا والخلوات والأضرحة والمزارات ويتقربون من أصحابها بقصائد المدح والتوسل. ينظرون أحيانا إلى واقعهم فيصابون بالخيبة والإحباط.فيعودون إلى الحلم وإلى طرق باب الأماني، لعل نورا ينبعث من قلب زاوية أو من رحم خلوة. ولذلك كانوا يحجون إلى البوادي طالبين راغبين في الحظوة عند أرباب القلوب الرضية والأرواح الزكية. وحينما يعجزون عن نيل مطلبهم، يركبون مركب الشوق والحنين، ويبحرون في أنهار التذكر، لعلها توصلهم إلى النموذج الذي تعلقت به الأفئدة، وتاقت إليه المهج، وتطلعت إليه الأعناق، نموذج النبي ﷺ.

لقد كان الشعراء الناصريون منسجمين مع واقعهم الثقافي، يعيدون إنتاج نفس القيم والمضامين.فمدائحهم النبوية لم تحمل معها جديدا، ولم تشذ عن النموذج المتأصل في ثقافة المغاربة. اهتموا بشخصية النبي (ص) ورسموا له صورة الكمال البشري بذكر صفاته وسرد شمائله. عادوا إلى السيرة العطرة وجعلوا لها مكانا هاما وموقعا متميزا ضمن قصائدهم. وذهبوا، في بعض نصوصهم، إلى ما ذهب إليه غيرهم من الصوفية في القول بالحقيقة المحمدية. وفي توسلاتهم حافظوا على ما توارثه المغاربة من نصوص كرامية ومنقبية، تعظم الأحياء وتقدس الأموات وتزكيهم وتتبرك بذكرهم وبالتوسل إليهم. وهذا

(1) تنظر المصادر التاريخية: القادري،نشر المثاني،ج2/ ص175-190 والتقاط الدرر،ج1/ ص: 165ومابعدها.وج2/ 334 وما بعدها. الناصري،الاستقصا،ج7/ ص33وما بعدها،وص114 وما بعدها، وج8/ ص:47-48 . الإفراني: نزهة الحادي،ص:304

(2) انظر:محمد العمري: الإفراني وقضايا الثقافة و الأدب..ص:53-60

التوجه إلى الأولياء والصالحين والاحتماء بجاههم هو من صميم الطقوس الاجتماعية، ومن مظاهر البنية العقلية في المجتمعات الصوفية. فقد كان الشاعر الناصري حريصا على ترجمة مكونات هذه البنية العقلية وتكريسها فنيا عبر استخدام الشعر للقيام بالوظيفة الدعائية لسلطة الولاية. وكان دور الشاعر خطيرا في ترويج مثل تلك المعتقدات وتكريسها وترسيخها في عقول الناس وقلوبهم. ومعلوم أن ثقافة المغاربة في العصور المتأخرة عاملت الصالحين والأولياء بكثير من الاحترام والتقديس المشوب بالخوف والرجاء. حيث احتل الشيوخ موقعا مركزيا في حياة الإنسان المغربي. حتى أصبحت مسألة المشيخة ظاهرة اجتماعية أكثر مما هي ظاهرة دينية. وساد الاعتقاد بضرورة اتخاذ شيخ في هذه الحياة، لأنه دليل الناس إلى بر الأمان وطريقهم إلى الجنة. ولذلك قيل: كل من لا يكون له في هذه الطريق شيخ لا يفرح به[1]. وكل من لا شيخ له فالشيطان شيخه- كما شاع عند الخاصة والعامة-. فإذا كان الشعراء الناصريون قد توسلوا في أشعارهم بالشيوخ والصالحين، أحياء وأمواتا، فإنهم بذلك قد برهنوا على أنهم عايشوا الواقع المغربي وحملوا قيمه الثقافية والاجتماعية في وجدانهم، وترجموها في أعمالهم الشعرية. فلم يكن الشعر التوسلي الناصري حالة استثنائية في زمنهم. ولم يكن الناصريون مبتدعين في توجيه الشعر إلى هذا الاتجاه. وإنما كانوا يرددون الأصداء المنبعثة من العقل الجمعي، ويدافعون عن القيم التي آمن بها الناس في بيئتهم.

وكان شعرهم الصوفي ترجمة لروح الثقافة المغربية التي اعتنقت التصوف كمرجعية فكرية متمثلة في تصوف الجنيد[2]، وهو اتجاه سني معتدل لم يمل إلى التفلسف أو الإغراق في المواجيد والأحوال والمقامات. ولذلك ظلت النصوص الشعرية ملتزمة بالتصوف السني، تدور في مدار الزاوية، وتردد اختياراتها وتلتزم بخطابها ولا تتجاوز حدوده، لا تطرف فيها ولا غلو ولا انحرافات عقدية أو تصورية. ظلت تركز على الذكر والزهد والتضرع والابتهال والاعتراف والحب الإلهي[3].

هذه المضامين والقضايا الدينية كانت في زمن الناصريين مواضيع شريفة، بل من أعظم ما يمكن أن يهتم به الشعراء. ولذلك جاءت في الشعر الناصري كحتمية طبيعية للوعي القائم في المجتمع، ولما ألفه الناس وتعودوا عليه. حيث وجد الشعراء المبررات الكافية لطرق مثل هذه المواضيع في أشعارهم، باعتبارها جزءا من ذوقهم الخاص الذي هو اختزال للذوق العام السائد.

أما على مستوى المقومات الفنية، فقد ظلت التجارب الشعرية الناصرية صورة نمطية للشعر المنتمي للزوايا في البيئة المغربية. كانت النصوص تطول أحيانا أو تقصر بحسب ما يقتضيه السياق ودواعي

---

(1) محمد المهدي الفاسي: تحفة أهل الصديقية بأسانيد الطائفة الجزولية الزروقية، مخ م و 76/ج، ص: 20-21

(2) هو الجنيد بن محمد الخراز القواريري من علماء أهل السنة و الجماعة ومن أعلام التصوف السني توفي سنة:297هـ.

(3) وهناك من الشعراء من مال إلى التفلسف والعرفانيات كأحمد التستاوتي . انظر: محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصوفية ص:198-238. وأحمد الطريبق، الكتابة الصوفية في أدب التستاوتي ج3/ 905-982

الإنتاج. ويغلب عليها المعجم الديني- الصوفي والتناصات القرآنية والحديثية. وهي ظاهرة فنية تعكس غلبة الثقافة الدينية على شخصية الشعراء، وهي في الأصل ثقافة المجتمع بأسره.كما أن النصوص الشعرية حملت صورة أخرى من صور ثقافة العصر متمثلة في ظواهر الصنعة والتكلف واستعمال الأصباغ البديعية لتأثيث الفضاء النصي ولتحقيق الجمالية للخطاب الشعري[1].

2 –الشعر الناصري والسياق التاريخي:

إن المعطيات الثقافية لفترة القرنين الحادي عشر والثاني عشر، والتي تمثلت بجلاء في البنية الفنية للشعر الناصري، لا يمكن إدراكها وتفسيرها إلا بإدراجها ضمن الإطار التاريخي الذي تنتمي إليه، وذلك حتى تستكمل الرؤية وتتضح النتائج، باعتبار أن الوضع الثقافي بالمغرب كان إفرازا لمرحلة تاريخية ذات خصوصية، وكانت ظواهره صورة صادقة ومعبرة عن اختيارات المؤسسات المتحكمة في مقاليد الحياة بكل مناحيها وقطاعاتها. وهذا يعني أن خلفيات الرؤية المعبر عنها في الشعر الناصري لا يمكن أن تضبط إلا باستحضار السياق العام الذي احتضن هذه الثقافة ووجهها وطبعها بطابعه.

إن الثقافة المغربية خلال هذه الفترة حملت رؤى الطبقة المثقفة وأحلامها وتطلعاتها الملحة في ظل سيادة حالة الصراع السياسي والاختلال الاجتماعي والتنافس على السلطة بين الأمراء والحكام[2]، وما نتج عن ذلك من فوضى عارمة واهتزازات نفسية واضطرابات متواصلة. أضف إلى ذلك الكوارث الاجتماعية والطبيعية التي أهلكت الحرث والنسل[3]. وقد زاد في تأزيم هذا الوضع وتعقيده، ذلك الصراع المحتدم بين المؤسسة الملكية ومؤسسة الزوايا، وبين الأقاليم فيما بينها، وبين البوادي والحواضر.

لقد أنتج هذا الواقع المضطرب ثقافتين متباينتين: ثقافة رسمية تعبر عن اختيارات السلطة الحاكمة وتقوم بالوظيفة الدعائية للخطاب الرسمي وتساهم في ترويجه، وقد احتكرها الفقهاء الذين حظوا برضا السلاطين وتزكيتهم. وثقافة شعبية تعبر عن تطلعات الشرائح الاجتماعية وعن بنياتها الذهنية التي تؤمن بالشيوخ كبديل عن المؤسسة الحاكمة، وتقدس الزوايا كوسيلة للانفلات من جحيم الواقع وتقلباته.وقد عايش الشعراء الناصريون هذا الواقع من خلال العلاقة المتأزمة بين الزاوية الناصرية وأجهزة المخزن، خصوصا علاقة التحدي التي كانت بين الشيخ ابن ناصر والمولى الرشيد. فقد توترت العلاقة بين الرجلين إلى

---

(1) انظر:عبد الجواد السقاط، بناء القصيدة المغربية،ص:139-146

(2) كان بين أبناء السلطان إسماعيل صراع حاد ومنافسة شديدة على كرسي الحكم . وكانت بينهم حروب طاحنة بمساندة الجيش الذي كان هو المدبر الحقيقي لشؤون الملك،يبايع من يشاء ويخلع من يشاء.انظر تفاصيل ذلك في: التقاط الدرر ج2/ ص:334 وما بعدها والاستقصاج7/ ص:114 وما بعدها.

(3) شهدت البلاد المغربية خلال هذه الفترة أعواما من الجفاف والقحط الجاعة كان أخطرها عام 1150 الذي سمي بعام المسغبة.كما شهدت انتشارا للأوبئة والأمراض،كان أشرسها وباء الطاعون سنة1163.

حد كان ينبئ بصراع دموي قادم، خصوصا بعد رسائل الشيخ الجريئة التي استفزت المولى الرشيد وزادت من هيجانه. ومن بين أقوى العبارات التي لم يتحملها الرشيد قول الشيخ له متحديا: "أقض ما أنت قاض إنما تقضي هذه الحياة الدنيا"[1]. وفي هذا الخطاب تعريض بالرشيد وتشبيه له بفرعون بأسلوب بالغ في الدقة والدهاء. ولعل هذا التحدي يبرز بصورة أكثر وضوحا في بعض ما ورد في هذه الرسالة:"أوصيك إذا مكنك الله في أرضه وولاك أمر عباده، أن توقظ قلبك لنشر العدل في الأرض... فإنك إن فعلت ذلك كنت شاكرا هذه النعمة، فكان أجدر أن يدوم ملكك وتسلم من غوائله... ولا يغرنك أنك شريف، فإن الشرف لا يزيدك إلا تأكيد طاعة الله عليك..."[2].

هذا التحدي نفسه يعاد إنتاجه بين الشيخ أحمد الخليفة والمولى إسماعيل.ويعود سبب هذا التوتر إلى الشخصية الكاريزمة للسلطان إسماعيل الذي وجد في أحمد بن ناصر رجلا أكثر شعبية وجاذبية[3]. فعمل على تقليم أظفاره وتقزيم قامته وإذلال كبريائه بما أوتي من قوة ونفوذ. وحقيقة هذا الصراع بين السلاطين وشيوخ الزاوية تكمن في وضعية المنافسة على الاستقطاب وكسب القواعد واستمالة قلوب الناس. فلم يكن من السهل أن يتقبل المولى الرشيد وأخوه إسماعيل وجود شخصيات شعبية في موقع المنافس القوي، ولم يكن من السهل عليهما الاطمئنان إلى من يرفض المبايعة والدعاء للسلطان على المنبر.

وبفهمنا لطبيعة هذا الصراع وما تمخض عنه من مناوشات ومضايقات[4]، نفهم سر تلك الرؤية التراجيدية المشحونة بالأسى والشكوى المبثوثة في ثنايا النصوص الشعرية، والتي عبرت عنها قصائد المديح النبوي والمديح الصوفي والتوسلات والابتهالات، بل وأغلب المضامين التي طرقها الشعراء الناصريون. فلم تكن الأشعار بعيدة عن مسرح الحياة السياسية والاجتماعية. ولم يكن الشاعر منعزلا في محراب الزهاد، أو بعيدا عن شظايا تلك المعارك التي احتدمت بين المؤسسة الملكية ومؤسسة الزاوية.فالوضعية الموضوعية التي عاشها الشعراء جعلتهم يكثفون من الالتفاف حول رموزهم الدينية وأقطابهم الروحيين. ويزيدون في درجة التزامهم بخطهم الفكري. وكانت قصائدهم واجهة ذلك الالتزام. وفيها أفرغ الشعراء ما تراكم في أعماقهم من إحباطات متوالية، وإخفاقات متجددة ومتتالية.

---

(1) م نفسه، ص:376. والنص آية قرآنية جاءت على لسان السحرة في مواجهتهم لفرعون. سورة طه/ 72

(2) انظرها في: محمد المكي بن ناصر، إتحاف المعاصر برسائل الشيخ ابن ناصر،ص:36-37

(3) كان الشيخ احمد الخليفةلا يبالي بأمير ولا مأمور، ولا سلطان ولا وزير،وزهد عن أبواب الملوك، ولا يلتفت إليهم في حاجة جلت أو قلت. بل يفوض أمره إلى الله في جميع أموره. ولا يصل سلطانا إلا لحوائج المسلمين... وما ذكر سلطانا في خطبته قط .أنظر،محمد المكي،الروض الزاهر، ص:292-293

(4) من جملة ردود الأفعال و الضغوطات التي مارسها السلطان إسماعيل أنه منع الشيخ الخليفة من الذهاب إلى الحج سنتي:1120 و 1121 وأمره بالحضور إلى مكناس للاستئذان منه مباشرة. وهناك تعمد السلطان إذلال الشيخ حيث تركه ينتظر أياما قبل اللقاء به، انظر تفاصيل ذلك في الرحلة الناصريةج1/ ص:4-7 ورحلة أحزي مخ م و 147/ ق ص:46-67 والناصري، طلعة المشتري ج2/ ص78-79

رسم الشعراء الناصريون، بأشعارهم، صورة كاشفة لأعماقهم التي استوطن فيها الحزن واستقر فيها الألم والمعاناة. كما رسموا بها صورة لواقعهم الذي تعددت فيه بؤر التوتر، وانتشرت فيه الألغام والحمم السياسية. وبذلك حملت هذه الأشعار نوعين من الرسائل:

- رسالة إدانة للسلوكات المستفزة للسلطة وأعوانها، وكل من كان يسعى إلى إذلال كبرياء الشيوخ وتحطيم معنوياتهم واستدراجهم إلى الامتثال والطاعة والخضوع.

- أما الرسالة الثانية فهي رسالة ولاء وتجديد للعهد بين الشاعر الناصري وإطاره الروحي ومرجعه الفكري.

نستخلص من هذا كله أن الشاعر الناصري وقف أمام هذا الوضع البائس، يحمل همومه الانتقادية وطموحاته التغييرية مع إحساس قوي بالعجز عن ترجمة تلك الهموم وتلك الطموحات إلى واقع وحقيقة. ولهذا ظل الشاعر ينظر إلى الآفاق برؤية حالمة متشوقة إلى الخلاص الذي قد يأتي من الحاضر- واقعيا- في صورة الشيخ أو الولي. وقد يأتي -ذهنيا- من الماضي من خلال استدعاء النموذج المنقذ، متمثلا في شخصية النبي. ولهذا كان الشعراء يكثرون من المدائح والمراثي والتوسلات. وبسبب ذلك ظل البعد الديني والصوفي هو العلامة المميزة للشعر الناصري.

الخاتمة

لقد اعتمدت هذه الدراسة العلمية منطلقين أساسين في تناول الشعر الناصري، يتمثلان في:

أ- **البحث عن الوثيقة** الشعرية باعتبارها مادة إبداعية تراثية تحتاج إلى فرصة للبوح والصدح و السفور وإثبات الحضور.

ب- **البحث في الوثيقة** باعتبارها قطعة فنية تختزن رؤى فكرية ومكونات جمالية وطبقات أسلوبية تستحق التأمل النقدي و القراءة العلمية القادرة على استنطاق البنيات الخفية المشكلة لعالمها الفني.

وبعد البحث المضني في أدغال المخطوطات عن الوثيقة الشعرية الناصرية، وبعد محاورات كثيرة مع ما تضمنه التراث الناصري من مادة شعرية غزيرة، وبعد أن فضل قسم آخر منها الاحتجاب والتواري والابتعاد عن أعين الدراسة والبحث، كان لابد أن ينتهي بنا المطاف والسياحة إلى استخلاص جملة من الخلاصات تختزل ما عايناه، وتلخص ما لمسناه خلال عمليات القراءة والتحليل والبحث في الوثيقة الشعرية، وهي كالتالي:

- أن حركة الشعر في الزاوية الناصرية كانت رافدا من الروافد الأساسية التي غذت الحياة الأدبية والعلمية في المغرب خلال العصر العلوي الأول، وساهمت في تنشيط فعل الإبداع وفي تحريك دواليب الممارسة الثقافية بعد سنين عجاف وسنوات طوال من الركود والجمود والتردي. وكأن هذه الحركة جاءت لتوقف النزيف الذي بدأت فصوله الأولى بعد وفاة المنصور السعدي، واستأنف نشاطه مع خراب الزاوية الدلائية. وقد تجسد ذلك في العودة القوية إلى حلق الدرس ومجالس الإقراء التي أشرف عليها شيوخ الزاوية وكبار علمائها، وفي تنشيط الحركة العلمية والأدبية وتوفير الشروط الضرورية للتعليم والتأليف، وفي الإقبال على حفظ الشعر وتدريسه وروايته وإنشاده وتذوقه ونقده وإبداعه.
- شكل الشعر الناصري امتدادا وتتمة للمشروع الشعري الدلائي وواجهة ثقافية متحررة تعاكس إرادة التيار المتزمت الذي عمل ما في وسعه على إقصاء مادة الشعر من برامج الدراسة ومن مجالس الإقراء. فقد استقطبت الزاوية الناصرية خيرة مثقفي العصر ولقحتهم بلقاح الممانعة ضد التيار الفقهي المتزمت، وفتحت أعينهم على الآفاق الواسعة، وشجعتهم على ارتياد عوالم الحياة الثقافية بدون أي حاجز أو وصاية أو تحجير على العقل والخيال. ومكنت الأدباء من آليات الإبداع وشروطه، ودفعتهم إلى حلبة الممارسة والخلق بكل ما لديهم من موهبة وإرادة وذوق. وقد وجد

الأدباء في شيوخ الزاوية القدوة والأسوة الحسنة في التحرر الفكري والجرأة على مواجهة دعاة التطبيع مع الجهل وحماة الثقافة الفقهية الاستئصالية.

- استفادت الفعاليات الشعرية الناصرية من حركة المثاقفة التي حصلت مع أدباء الدلاء وغيرهم من الأدباء الأفاقيين الذين نزلوا بالزاوية الناصرية ودرسوا ودرّسوا بها. فقد ترك هؤلاء بصماتهم الواضحة على شخصية الأديب الناصري، وعملوا على إعطائه دفعة قوية لخوض مضمار الممارسة الشعرية.وكيف لا يبدع من اختلط باليوسي واقتبس من نور علمه؟ ومن يستطيع أن يصمد أمام جاذبية العياشي وشخصية التستاوتي وغيرهم من كبار أدباء العصر؟ فقد ساهمت هذه الفعاليات الطارئة على الزاوية في تدعيم مواقف الشيخ ابن ناصر وفي تنزيل مشروعه الثقافي على أرض الواقع. فعملت على تلقيح المواهب والملكات. وعززت في النفوس عشق الكلمة الشعرية وحلاوة النظم ولذة الأسلوب الفني. وكان من نتيجة ذلك ظهور تجارب شعرية رفيعة تمتاح من التراث الشعري، وتعيد إنتاج القصيدة العربية بلمسة مغربية أصيلة. وبذلك كانت الحركة الشعرية الناصرية من اللبنات الأولى في بنيان الحركة الإحيائية التي أنقذت الشعر العربي عموما من حالة الموات خلال عهود الانحطاط.

- إن الشعر الناصري لم يخرج عن إطار التصور العام السائد لمفهوم الشعر ووظائفه في البيئة المغربية. وظل ملتزما بالتصورات الفنية التي وجهت الممارسات الشعرية. فكان الناصريون ينطلقون في تجاربهم الشعرية من المنطلقات المرجعية التي ترسخت في المجتمع الثقافي.فكان شعرهم ابنا شرعيا وبارا للشعر المغربي الذي أنتجته العصور المتأخرة، يحمل جيناته الوراثية، ويحتضن قيمه وملامحه وقسماته. فقد كان الشعراء الناصريون يرددون ما صدحت به الأفواه ولهجت به الألسن وطربت له الأفئدة. وكانوا يعيدون إنتاج النموذج الشعري المغربي النمطي الذي ارتضته حساسية المجتمع وذهنية الإنسان المغربي في تلك الفترة. ولذلك لا نستطيع أن نتحدث عن الخصوصية أو التميز إلا بحذر شديد. لأن الشعر الناصري- في أغلب نماذجه- نمطي في تكوينه وأسلوبه وخطابه.لا يعيش خارج سربه، ولا يتنفس بعيدا عن محيطه الثقافي العام.فقد غلب البعد الديني والمنطق الخلقي على الشعر الناصري انسجاما مع مفهوم الشعر السائد ووظائفه. وتحكمت المرجعية الدينية والرؤية القيمية والخلقية في التجارب الشعرية ووجهتها الوجهة التي ترتضيها ذهنية المجتمع. ومع ذلك كانت هناك بعض النماذج الشعرية التي استطاع أصحابها المزاوجة بين الخلفية الدينية والبعد الفني. فكان الشاعر أحيانا يلتفت إلى قضايا الذات والحياة في مساحة من الحرية الإبداعية، فيطرق مواضيع قد تبتعد عن المنطق الديني والمنطلق الصوفي. ولم يكن يجد حواجز نفسية أو ثقافية تمنعه من ذلك.

- إن الشاعر الناصري، حينما كان ينظم شعره، كان يستحضر قارئه ومتلقيه،وينطلق من وعيه الخاص بواقعه، ومن معرفته العميقة بذهنية الإنسان وآفاق انتظاراته في هذا الواقع. فكان عليه أن ينسجم مع الأنماط الفكرية السائدة في البيئة الصوفية ومع العقليات التي تقدس البشر، وتؤمن بالكرامات، وتعتقد في الأولياء، وتتعصب للشيوخ والصالحين. فكان هذا الشعر من صميم هذه الذهنية ومن عمق هذه الرؤية الصوفية الطرقية. فخاطب الناس بلغتهم، وعاملهم على قدر عقولهم، وقدم لهم ما يفهمون، وردد عليهم ما يعشقون،وعزز فيهم ما يعتقدون. ولذلك كثرت الأشعار التوسلية والمديحية والصوفية والوعظية. وهي الأشكال الشعرية التي تنشط عادة في البيئات الصوفية.
- إن تمركز التجارب الشعرية الناصرية حول مؤسسة الزاوية وحول شيوخها هو ما ساهم في وجود حركة شعرية نشيطة، باعتبار الكم والنوع. بحيث شارك فيها معظم أدباء العصر من داخل الزاوية ومن خارجها، علما بأن البيئة المغربية غدت في بعض الفترات بيئة ناصرية بعد أن أصبحت الطريقة الناصرية هي التنظيم الروحي الأكثر جاذبية واستقطابا في المغرب.ولعل هذا الالتفاف حول الزاوية وشيوخها هو ما ساعد على وجود ظاهرة الالتزام في الشعر الناصري. فقد غدا الشعر الناصري واجهة فنية وثقافية تعكس هوية الأديب الناصري الملتزم بإطاره الفكري، والمتعصب لخلفيته الأديولوجية. فكان من نتائج ذلك أن قام الشعر بالوظيفة التبشيرية والدعائية للطريقة الناصرية. فساهم في تكريس هذه الأيديولوجية عن طريق إثارة النخبة ودغدغة حساسيتها واستدراجها إلى حلبة الممارسة الشعرية تمهيدا لاستقطابها واستيعابها ضمن الخط الفكري الناصري.وقد شكلت قضية الانتماء والالتزام محفزا حقيقيا على الممارسة الشعرية وعاملا أساسيا من العوامل التي شجعت على الإنتاج والإبداع.
- اعتنى الشعر الناصري بالفكرة والمعنى أكثر من اعتنائه بالصياغة والمبنى.فهو شعر يجعل الكلمة والإيقاع و الأسلوب في خدمة المضمون. شعر يعتبر مقصدية الإقناع سابقة على مقصدية الإمتاع. شعر يتعامل مع التجربة من رؤية نفعية قبل أن تكون عملا فنيا جماليا.شعر يسعى إلى تحقيق وظيفة التزكية والتطهير قبل أن يحقق وظيفة الإثارة والترفيه. ولذلك اتسم الشعر الناصري – في الكثير من نماذجه- بسمة البساطة والخطابية وسيادة الأسلوب التقريري المباشر الذي يقدم الفكرة جاهزة ولا يستفز المتلقي ولا يستثيره. كما اتسمت العديد من التجارب الشعرية بالتكرارية والتماثل وكأنها مستنسخة من بعضها. فالمعاني تتشابه، والأساليب تتكرر، والصور يعاد إنتاجها بدون تحقيق أي إضافة أو إدخال أي تجديد أو تحوير على بنيتها الفنية. وهكذا تشابهت التجارب الشعرية كما تشابهت التجارب الصوفية. فالخطاب الصوفي المؤطر لهذه التجارب نمطي يمتاح من معين واحد يتجاوز الأمكنة ولا يتقيد بالأزمنة.ولذلك طغت النمطية على الخطاب الشعري الناصري.

- كانت القصيدة الناصرية حبلى بالاقتباسات التناصية تتحاور مع نصوص كثيرة من مختلف البيئات الثقافية، ومن مختلف الأزمنة الأدبية. تتقاطع فيها الحساسية الفنيه مع المرجعية الدينية، لتنتج عملا شعريا صوفيا أصيلا من حيث تكوينه وبناؤه. كما تميزت القصيدة الناصرية بالتهذيب اللغوي وبالنقاء الأسلوبي، بحيث كانت بعيدة كل البعد عن التعهر والفحش والبذاءة اللغوية. فظلت منسجمة مع مرجعيتها ومنطلقاتها الفكرية والخلقية.
- القصيدة الناصرية وثيقة شعرية لمرحلة من تاريخ المغرب الثقافي، تقدم - في قالب نظمي موزون - صورة واضحة للإنسان المغربي في تواصله مع أحداث واقعه وفي تفاعله مع الحياة العامة بكل قضاياها وأسئلتها الكبرى وأحداثها الطارئة. ولذلك نجد النصوص الشعرية يغلب عليها خطاب السرد والحكي، وكأن الشاعر، بذلك، يستغل الفضاء الشعري ليمرر مواقفه وتجاربه وتطلعاته وانتقاداته.وبسبب هذا النزوع السردي تتأثر المادة الشعرية، ويصيبها بعض الجفاف التصويري، وتتقلص فيها مسحة الجمال، فيصبح الشعر كلاما سرديا منظوما لا يربطه بفن الشعر سوى ما كان من الوزن والتقفية.
- إن الناصري الصوفي هيمن على الناصري الشاعر وتغلب عليه في العديد من الجولات. بحيث كان هناك شبه تنافس بين الطيفين في الشخصية الناصرية. وكان التجاذب قويا وعنيفا أحيانا. ولكن مع هذا التدافع الذهني وهذا الصراع الفني كان هناك انسجام نفسي وتواصل وجداني بين جمال الشعر وجلال التصوف، بين حساسية الفنان وروحانية الصوفي.

فهرس المصادر والمراجع

1- المصادر المخطوطة:

- إتحاف المعاصر برسائل الشيخ ابن ناصر:محمد المكي بن ناصر مخطوط الخزانة الحسنية 5491
- إتحاف الخل المعاصر بأسانيد أبي المحاسن يوسف بن ناصر:سليمان بن يوسف الناصري مخطوط الخزانة الحسنية 5263
- إنارة البصائر في ذكر مناقب القطب بن ناصر وأتباعه أهل الهداية الأكابر:أحمد أحزي، مخطوط الخزانة الحسنية 1003
- البرق الماطرفي شرح النسيم العاطر: محمد المكي بن ناصر،مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1864 / ك
- تحفة أهل الصديقية بأسانيد الطائفة الجزولية الزروقية محمد المهدي الفاسي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 76/ج
- الترياق في الصلاة على النبي:أحمد بن الحسن بن ناصر: مخطوط الخزانة الحسنية 243 ضمن مجموع
- التصلية الناصرية،مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1855/ د
- الثغر الباسم في جملة من كلام أبي سالم: أبو سالم العياشي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 304/ك
- الدروع والظبا في دفع الطاعون والوبا: محمد المكي بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 3736/ ضمن مجموع
- رحلة أحزي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 147 / ق ضمن مجموع
- رحلة محمد بن عبد السلام الناصري مخطوط الخزانة الحسنية 5658
- رحلة محمد المكي بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 157/ د
- الروض الزاهر في التعريف بابن حسين وأتباعه الأكابر، محمد المكي بن ناصر مخطوط الخزانة الحسنية 11861/ ز ضمن مجموع
- الرياحين الوردية في الرحلة المراكشية: محمد المكي بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1864 / د. ضمن مجموع
- زجر الداعي القاصر عن معارضة ابي عمران بن ناصر: رسالة محمد الأسحاقي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1874 / د
- سفر التقاريظ المغربية لكتاب الذخيرة الشرقاوية، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1181 / ك.

- سيف النصر على كل بغي ومكر: محمد بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1850/ د ضمن مجموع
- شرح أحزي لسيف النصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 147/ ق ضمن مجموع
- شرح التجموعتي على مساعدة الإخوان، مخطوط خزانة تطوان رقم353 ضمن مجموع
- شرح قصيدة اليوسي: أحمد بن ناصر،مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 2551/ د
- شرح السجلماسي على مساعدة الإخوان مخطوط خزانة تطوان رقم 353 ضمن مجموع
- طليعة الدعة في تاريخ وادي درعة: محمد المكي بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 3786/ د
- فتح الملك الناصر بإجازات مرويات بني ناصر،محمد المكي بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 88/ ج.
- فهرسة ابن أبي بكر الناصري، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1443 / ك
- فهرسة إدريس المنجرة، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1838/ د ضمن مجموع
- فهرسة الحسين بن ناصر، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 506 / ج
- فهرسة علي الدمناتي مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 157/ ق ضمن مجموع
- فهرسة القاضي أبي القاسم بن سعيد العميري، مخطوط الخزانة الحسنية رقم 560
- فهرسة أبي علي اليو سي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1838/ د ضمن مجموع
- قرى العجلان على إجازة الأحبة والإخوان أحمد أحزي (مصورة عن مخطوطة خاصة)
- كناشة ابن الطيب جسوس، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1044 / ك
- الكناشة الناصرية مخطوط الخزانة الحسنية 12029
- المزايا بما أحدث من البدع بأم الزوايا: محمد بن عبد السلام الناصري مخطوط الخزانة الحسنية 4297
- مجموع إجازات محمد المكي بن ناصر،مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 172/ ق
- مناقب الأولياء: محمد بن عبد السلام الناصري، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 137/ ق
- مناقب أحمد الخليفة بن ناصر: عبد الرحمان الركراكي، مخطوط الخزانة الحسنية 13309
- مخطوط خزانة مؤسسة علال الفاسي رقم 534/ع مجموع
- مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 2993/ د ضمن مجموع
- مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1864/ د مجموع
- مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1850 / د مجموع
- مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط 1374/ د مجموع
- مخطوط الخزانة الحسنية 13473 مجموع

- مخطوط الخزانة الحسنية 13576 مجموع
- مخطوط الخزانة الحسنية 13680 مجموع
- مخطوط الخزانة الحسنية 5658 مجموع
- مخطوط الخزانة الحسنية 12458 مجموع
- مخطوط الخزانة الحسنية 13354 مجموع
- مخطوط خزانة تطوان رقم 28 ضمن مجموع
- مخطوط خزانة الفقيه بوخبزة بتطوان 14/ درك مجموع
- نزهة الناظر وبهجة الغصن الناضر: أحمد بن عبد القادر التستاوتي، مخطوط خزانة تطوان رقم 10 - 11
- نسيم الوردة على متن البردة: علي بن محمد بن ناصر مخطوط الخزانة الحسنية 13473 ضمن مجموع
- هداية الملك العلام: أحمد أحزي، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط، 190/ ق
- هداية ملك الأمر في موارد سيف النصر: الحسين بن شرحبيل مخطوط خزانة محمد داود بتطوان رقم 43

2- المصادر والمراجع المطبوعة

- القرآن الكريم
- صحيح البخاري

-أ-

- الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب من أواخرالقرن 19 إلى منتصف القرن 20: أحمد الطريسي أعراب، منشورات كلية الآداب،/ بحوث رقم 4- جامعة محمد الخامس - الرباط.
- أبو علي اليوسي: علال الفاسي، ضمن: مجلة المناهل، ع 15، السنة 6 شعبان 1399 / يوليوز- 1979
- أبو سالم العياشي المتصوف الأديب: عبد الله بنصر العلوي، منشورات وزارة الأوقاف المغربية، 1419-1998.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت 1978.
- الأحاديث القدسية الصحيحة: زكريا عميرات دار الكتب العلمية، (ط1) 1997
- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد بن عبد الله عنان مكتبة الخانجي القاهرة، (ط2)، 1973.

- أدب الفقهاء: عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني بيروت، د ت
- الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه: عباس الجراري، مكتبة المعارف، الرباط (ط6)، 1979.
- الأدب وفنونه: محمد مندور، دار النهضة، مصر، القاهرة.
- الأذكار: الإمام محيي الدين النووي الدمشقي، دار المعرفة (ط1) 1998
- أروع ما قيل في الرثاء: يحيى الشامي،دار الفكر العربي، بيروت، (ط1) 1992
- أروع ما قيل في الهجاء: يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، 1992.
- أزهار الرياض في أخبار عياض: أحمد المقري التلمساني، تحقيق مشترك، طبعة اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي، الرباط، 1400-1980.
- الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى: أحمد بن خالد الناصري، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري دار الكتاب الدار البيضاء. 1956
- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، الشركة التونسية للتوزيع، 1984.
- أشكال التناص الشعري: أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1 (د ت)
- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، (ط 5)، 1979.
- الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام: ابن ابراهيم المراكشي، المطبعة الملكية- الرباط- 1974
- الأعلام: خير الدين الزركلي- مطبعة كوستاس طوماس القاهرة ط 2
- أعلام درعة: المهدي بن علي الصالحي، مطبعة الأندلس البيضاء (ط1) 1394-1974.
- الاغتباط بتراجم أعلام الرباط: محمد بوجندار تحقيق: عبد الكريم كريم، الرباط:1407-1987.
- الإفراني وقضايا الثقافة والأدب في مغرب القرنين 17 / 18م، محمد العمري (ط 2)، 1992.
- الالتزام في الأدب العربي: أحمد أبو حاقة،دار العلم للملايين (ط1)، 1979.
- الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب: محمد بن الطيب العلمي، (طبعة حجرية)، 1315.

- ب -

- بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي (أحمد التستاوتي نموذجا): محمد بن الصغير، مطبعة بني يزناسن سلا (ط1)، 2004.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث): محمد حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، (ط 2)، 1982.

- بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية (1045-1139): عبد الجواد السقاط منشورات كلية الآداب- المحمدية، (ط 1)، 2004

- ت -

- تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: محمد الأمين البزاز، مطبعة النجاح الجديدة -1992
- تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر (الكثافة -الفضاء-التفاعل): محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، (ط 1)، 1990.
- تحقيق دواوين الشعر المغربي في الدراسات الجامعية بالمغرب محمد الكنوني: ضمن مجلة كلية الآداب بالرباط عدد: 16 سنة 1992
- التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق: زكي مبارك، دار الجيل بيروت -لبنان
- التكرار في الشعر الجاهلي: ربايعة موسى، دراسة أسلوبية جامعة اليرموك. الأردن، مؤتمر النقد الأدبي - تموز.
- التكرار في الشعر: فاطمة محجوب، مجلة الشعر، عدد 8، 1977
- التناص نظريا وتطبيقيا: أحمد الزعبي، المؤسسة عمون للنشر والتوزيع عمان- (ط 2)-2000

- ث -

- ثمرة أنسي في التعريف بنفسي: أبو الربيع سليمان الحوات: / تحقيق عبد الحق الحيمر، طبعة المجلس البلدي لشفشاون (1996).

- ح -

- حافظ وشوقي، طه حسين، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة / بيروت
- الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية 1800- 1956 محمد الظريف، منشورات كلية الآداب المحمدية، (ط 1) 2002.
- الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين: محمد حجي، منشورات المغرب للتأليف والترجمة، 1396-1976.
- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة: جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء، الكتب العربية، (ط1)، 1387 1968.
- الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية: محمد الأخضر،دار الرشاد الحديثة، البيضاء-ط1-1977
- الحياة الثقافية في واحة باني. محمد الحاتمي: ضمن مجلة المناهل عدد 51 سنة 1996.

- خ -

- الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح المركز الثقافي العربي ط 3
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: عبد الله الغذامي النادي الأدبي الثقافي. جدة(ط1) - 1985.
- خل وبقل:عبد الله كنون، المطبعة المهدية، د ت

- د -

- الدرة الجليلة في محاسن الخليفة: محمد بن عبد الله الخليفتي، تحقيق أحمد عمالك، رسالة مرقونة. كلية الآداب- الرباط.
- درة الحجال في غرة أسماء الرجال: أحمد بن القاضي: المطبعة الجديدة، الرباط 1934.
- الدرر المرصعة بأخبار أعيان صلحاء درعة:محمد المكي بن ناصر (نسخة مرقونة)، تحقيق الحبيب نوحي، رسالة جامعية بكلية الآداب - الرباط،1988.
- دفاع عن فن القول: عبد الكريم غلاب، مطبعة دار أمل، طنجة. د ت
- دليل مخطوطات دار الكتب الناصرية: محمد المنوني، طبعة وزارة الأوقاف المغربية (1405 1985).
- دليل مؤرخ المغرب الأقصى: عبد السلام بن سودة المري دار الكتاب، البيضاء، (ط2) 1965.
- دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر: ابن عسكر، تحقيق محمد حجي، الرباط، 1396-1976
- ديوان ابن زيدون ورسائله: تحقيق علي بن عبد العظيم، دار نهضة مصر-الفجالة- القاهرة
- ديوان امرئ القيس، شرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، (ط2).
- ديوان البوصيري، تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة البابي حلبي مصر، (ط2) 1393-1973.
- ديوان حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، دار الثقافة بيروت 1964.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح حمد وطماس، دار المعرفة - بيروت - لبنان (ط2) 1426-2005.
- ديوان محمود سامي البارودي: دار المعارف، (ط1)، 1972.
- ديوان صفي الدين الحلي، طبعة، دمشق 1397.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تصحيح بشير يموت: المطبعة الوطنية (ط1)، 1353-1935.
- ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) تحقيق يسري عبد الغني دار الكتب العلمية (ط1)، 1420-1999
- ديوان النابغة الذبياني: تحقيق محمد الطاهر بن عاشور الشركة التونسية للنشر والتوزيع 1976.

- ديوان أبي علي اليوسي، طبعة حجرية بفاس (د ت)

- ذ -

- الذيل والتكلمة لكتابي الموصول والصلة، لابن عبد الملك المراكشي، تحقيق محمد بن شريفة وإحسان عباس، دار الثقافة بيروت 1973.

- ر -

- الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: أحمد الطريسي أعراب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع-البيضاء، الدار العالمية للطباعة، بيروت.
- الرباطات والزوايا في تاريخ المغرب: منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة ندوات 69 إنجاز الجمعية المغربية للبحث التاريخي، تنسيق: نفيسة الذهبي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط1،1997
- الرحلة العياشية أو ماء الموائد: أبو سالم العياشي،الطبعة الحجرية بفاس، 1316.
- الرحلة المغربية: أبو عبد الله محمد العبدري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الشؤون الثقافية الرباط، 1968.
- الرحلة الناصرية: أحمد بن ناصر، (طبعة حجرية) بفاس، 1320
- الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، عبد الرحمان السهيلي، تحقيق: عبد الرؤوف سعيد: 1975
- الروضة المقصودة والحلل الممدودة في مفاخر بني سودة: أبو الربيع سليمان الحوات، تحقيق عبد العزيز تيلاني، مؤسسة ابن سودة (ط1)، 1415-1994

- ز -

- الزاوية الشرقاوية زاوية أبي الجعد، إشعاعها الديني والعلمي: أحمد بوكاري، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء (ط 1) 1406 -1985
- زهر الأكم في الأمثال والحكم: (أبو علي) الحسن بن مسعود اليوسي، تحقيق، محمد حجي محمد الأخضر، دار الثقافة، البيضاء، (ط1)، 1401-1981
- الزاوية الدلائية ودورها الديني والعلمي والسياسي، محمد حجي، المطبعة الوطنية، الرباط، 1384-1964
- الزاوية الفاسية، التطور والأدوار- نفيسة الذهبي مطبعة النجاح الجديدة- البيضاء (ط 1) / 2001.

- س -

- سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس فيمن أقبر من العلماء بفاس: محمد بن جعفر الكتاني، طبعة حجرية، فاس- 1316.

- ش -

- الشعراء وإنشاء الشعر: علي الجندي: دار المعارف، مصر 1969
- الشعر بالمغرب زمان العلويين، عهد محمد الثالث وابنه سليمان: أحمد العراقي، أطروحة مرقونة، كلية الآداب – فاس، 1991-1992
- الشعر الدلائي: عبد الجواد السقاط، مكتبة المعارف، (ط1) 1985
- الشعر والشعراء: ابن قتيبة،حققه وضبطه: مفيد قميحة، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، (ط 2) 1405 / 1985.
- الشعر والناقد، وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، عدد:331 سنة 2006
- الشعرية: تزيفتن تودوروف، ترجمة شكري المبخوت-رجاء بن سلامة، دار توبقال،البيضاء ط 1 (د ت)
- الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري: أحمد الطريسي أعراب،.شركة بابل للطباعة والنشر- الرباط -1991
- الشعرية العربية: أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الآداب- بيروت
- شعر الصوفية في عصر بني مرين:عبد السلام شقور، ضمن مجلة دعوة الحق عدد300 السنة 34- ربيع 1-2 1414- شتنبر / أكتوبر 1993
- شعر عبد العزيز الفشتالي جمع وتحقيق ودراسة: نجاة المريني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع-1986
- (الشقراطيسية في مدح خير البرية):عبد الله الشقراطيسي التوزري ضمن مجلة المناهل عدد 18 سنة 7 / 1402 1980.

- ص -

- صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر: محمد الصغير الإفراني، (طبعة حجرية) د ت
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي المركز الثقافي العربي، (ط 1)، 1990
- الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس: ساسين عساف،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان (ط 1) 1982

- ط -

- طلعة المشتري في النسب الجعفري: أحمد بن خالد الناصري، نشر المؤسسة الناصرية للثقافة والعلوم.
- الطواسين: الحلاج، تحقيق لويس ماسنيون، مكتبة المثنى بغداد.

- ظ -

- ظاهرة الشروح الأدبية بالمغرب في العصر العلوي الأول بين جهود الإحياء الثقافي والتأصيل المعرفي: بوشتى السكيوي، أطروحة جامعة مرقونة، جامعة محمد الخامس الرباط -2003 2004.

-ع-

- عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبد الفتاح صالح، مكتبة المنار الزرقاء الأردن (ط1) 1985.
- علم العروض والقوافي عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت 1407 1978
- علم النص: جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد زاهي مراجعة عبد الجليل ناظم، (ط 2) دار توبقال، المغرب- 1997.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق. محمد قرقزان. دار المعرفة بيروت- ط1- 1988.
- عيار الشعر: ابن طبا طبا، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام القاهرة 1957

- ف-

- الفتوحات المكية:محيي الدين بن عربي السفر الثاني، تحقيق: عثمان يحيى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتابة - 1974.
- فنية التعبير في شعر ابن زيدون: عباس الجراري، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء-1977
- فهارس علماء المغرب:عبد الله الترغي المرابط، منشورات كلية الآداب، تطوان (ط1) 1420 .1999
- فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات محمد بن عبد الحي الكتاني، المطبعة الجديدة.
- في بلاغة القصيدة المغربية: مصطفى الشليح، مطبعة المعارف الجديدة الرباط (ط 1) 1999
- في سيمياء الشعر القديم- دراسة نظرية وتطبيقية: محمد مفتاح، دار الثقافة الدار البيضاء 1989
- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة 1971

- ق-

- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: عبد السلام المسدي، مكتبة النهضة المصرية (ط8) 1988

- ك -

- الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، نشر خانجي وحمدان (د ت)
- الكتابة الصوفية في أدب التاساوتي 1045- 1127 (ثلاثة أجزاء): أحمد الطريبق اليدري، منشورات وزارة الأوقاف المغربية 1424-2003
- الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت

- ل -

- التقاط الدرر ومستفاد المواعظ والعبر من أخبار أعيان المائة الحادية والثانية عشر: ابن الطيب القادري، تحقيق هاشم العلوي القاسمي،منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت- 1404-1983.

- م -

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد البابي الحلبي، القاهرة 1939
- مجالس الانبساط بشرح تراجم أعلام الرباط: محمد بن علي دينية، الرباط -الطبعة (1)، 1406-1986،
- المحاضرات:(أبو علي) الحسن بن مسعوداليوسي، نشر محمد حجي، الرباط، 1396-1976
- المدائح النبوية في الأدب العربي: زكي مبارك، دار الشعب – القاهرة-1971
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (ط1) 1970
- مشكلة السرقات في النقد العربي: مصطفى هدارة، مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة (ط1) 1964
- محمد بن زاكور الفاسي: قراءة في الشخصية والإنتاج:المفضل الكنوني، (ط1) 1419-1998
- محمد المكي بن ناصر، تراثه العلمي والأدبي: تصنيف ودراسة، محمد شداد الحراق، رسالة مرقونة بكلية الآداب، جامعة عبد الملك السعدي تطوان. 1998.
- المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية الدار البيضاء
- المعسول: المختار السوسي، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، 1380-1961
- معلمة التصوف الإسلامي – ج 2 التصوف المغربي من خلال رجالاته:عبد العزيز بن عبد الله، دار المعرفة (ط1)2001

- مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني، تقديم وشرح محمد عبده،دار المشرق بيروت-لبنان، (ط 1)
- مقالات في الأسلوبية: منذر عياش اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1، 1990
- مقدمة النقاط الدرر: هاشم العلوي القاسمي، دار الآفاق الجديدة (ط1) 1981
- من سلطة النص إلى سلطة القراءة: فاضل تامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48 49، السنة 1988
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان ط (3)، 1986
- موسوعية البحث العلمي عند أعلام المغرب في القرن العشرين: د.عباس الجراري نموذجا: جمال بنسليمان. منشورات النادي الجراري-29- الرباط -2004
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت لبنان (ط 4)

- ن -

- النبوغ المغربي في الأدب العربي: عبد الله كنون، مكتبة المدرسة ودار الكاتب اللبناني بيروت (ط2)، 1961.
- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، محمد الصغير الإفراني، تحقيق وتقديم عبد اللطيف الشاذلي، ط 1 / 1998،
- نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر والثاني: ابن الطيب القادري، تحقيق محمد حجي وأحمد توفيق، مكتبة الطالب الرباط، 1982،
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان
- نيل الابتهاج بتطريز الديباج: أحمد بابا التنبكتي، مصر، (ط1)، 1351
- نيل الأماني في شرح، التهاني: الحسن بن مسعود اليوسي (أبو علي) (د ت)
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: أحمد المقري التلمساني، شرح وضبط يوسف علي طويل ومريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (ط1) 1995
- la zaouia du tamgrout Archives berbères, V:III:M. Bodin, fasc A annèe1918

3- المجلات:

- مجلة دعوة الحق عدد300 السنة 34- ربيع 1-2 1414- شتنبر / أكتوبر 1993
- مجلة الشعر، عدد 8، 1977
- مجلة كلية الآداب بالرباط عدد:16 سنة 1992
- مجلة عالم المعرفة، عدد:331 سنة 2006
- مجلة المناهل، عدد 15، السنة 6 شعبان 1399 / يوليوز- 1979
- مجلة المناهل عدد 18 سنة 7 / 1402 1980
- مجلة المناهل عدد 51 سنة 1996.

4- الرسائل الجامعية:

- الدرة الجليلة في محاسن الخليفة: محمد بن عبد الله الخليفتي، تحقيق أحمد عمالك، رسالة مرقونة. كلية الآداب- الرباط.
- الدرر المرصعة بأخبار أعيان صلحاء درعة: محمد المكي بن ناصر (نسخة مرقونة)، تحقيق محمد الحبيب نوحي، رسالة جامعية بكلية الآداب - الرباط، 1988.
- محمد المكي بن ناصر، تراثه العلمي والأدبي: تصنيف ودراسة، محمد شداد الحراق، رسالة مرقونة بكلية الآداب، جامعة عبد الملك السعدي تطوان. 1998.
- ظاهرة الشروح الأدبية بالمغرب في العصر العلوي الأول بين جهود الإحياء الثقافي والتأصيل المعرفي: بوشتى السكيوي، أطروحة جامعة مرقونة، جامعة محمد الخامس الرباط -2003
- 2004
- الشعر بالمغرب زمان العلويين، عهد محمد الثالث وابنه سليمان: أحمد العراقي، أطروحة مرقونة، كلية الآداب - فاس، 1991-1992

محمد شداد الحراق

- أستاذ اللغة العربية و آدابها
- من مواليد مدينة طنجة - المملكة المغربية
- خريج المدرسة العليا للأساتذة - تطوان
- دبلوم الدراسات العليا في الآداب- تخصص الأدب المغربي
- خريج كلية الآداب- جامعة عبد الملك السعدي- تطوان
- دكتوراه في الآداب تخصص الأدب المغربي
- خريج كلية الآداب- جامعة الحسن الثاني – المحمدية

الدكتور محمد شداد الحراق

أن الاهتمام بالتراث الشعري الناصري قد ظل مشروعا مؤجلا عند الكثير من الباحثين الذين احتكوا بتراث هذه الزاوية وتعاملوا مع بعض قطعه العلمية. فما من شك في أن كل من امتد فضوله العلمي إلى ساحة هذه الزاوية إلا وسيجد نفسه أسيرا بين جدران من الجمال والجلال، بحيث يصعب عليه الانفلات من مغناطيسها القاهر أو التحرر من جاذبيتها الآسرة.

فحينما أدركت أن الشعر الناصري قد ظل منطقة بكرا عذراء غير مرتادة، لم يكن من السهل علي غض الطرف عن هذا الأمر بعد أن عاشرت التراث الناصري لسنوات طويلة، وتحاورت مع العديد من قطعه العلمية والأدبية الخالدة. فقد ساعدتني الدراسة الجامعية التي أنجزتها لنيل دبلوم الدراسات العليا في اكتساب الجرأة العلمية للتنقيب عن التراث الشعري الناصري والإنصات إلى الأصوات الهادرة المنبعثة من أعماقه. فقد لاحظت - وأنا أتصفح المخطوطات الناصرية- أن مادة الشعر كانت حبيبة إلى قلوب



The Poetic Discourse

الخطاب الشعري | في أدب الزاوية الناصرية

الناصريين، قريبة من ذوقهم، مستقرة في وجدانهم. فالمؤلفات والمصنفات كانت تضم تراثا شعريا غزيرا هائلا. وقد تحولت الكثير من تلك الأعمال إلى شبه مصنفات في المختارات الشعرية. وازداد اهتمامي أكثر حينما وجدت أن أبناء الزاوية وأتباعها كانوا يقرضون الشعر قرضا ويهتمون به تلقيا وتداولا وتذوقا. ولهذا السبب وجدت نفسي مدعوا إلى مواصلة مسيرة البحث، والى [illegible] إلى المخطوطات الناصرية لمغازلتها من جديد ولمطاردة كل نص شعري شريد أو عنيد [illegible] وهي عملية لا تخلو من صعوبة بالنظر إلى نصيب تلك المخطوطات من التآكل والرطوبة [illegible] وإلى نوعية وحالة الخطوط التي رسمت بها تلك الأشعار.

ISBN 978-9957-70-727-9





عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس



مطبعة حلاوة
Halawa Printing Press
+٩٦٢ ٢ ٧٢٧٥٥٣٥
فاكس: ٧٢٤٠٥٣٥ ٢ ٩٦٢+